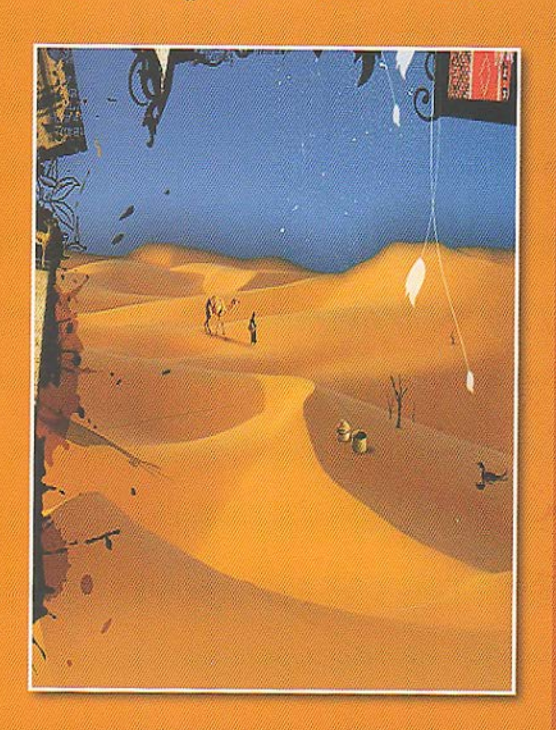
أقلام
٥

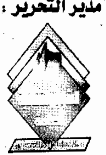
غواية السرد العربي القديم



د. عقيل عبد الحسين

غواية السرد العربي القديم

غواية السرد العربي القديم
د. عقيل عبد الحسين
الطبعة الأولى ٢٠١٢
سلسلة فصلية تصدر دورياً مع كل اصدار لمجلة الاقلام
رئيس مجلس الإدارة/ رئيس التحرير: نوفل أبو رغيف
مدير التحرير : د. عبد الستار جبر



الطباعة الالكترونية : زيد علاء الدين السامرائي
العنوان :
العراق – بغداد – أعظمية /حي تونس
ص. ب. ٤٠٢٣ – فاكس ٤٤٤٨٧٦٠ – هاتف ٤٤٣٦٠٤٤
البريد الالكتروني dar_iraqculture@mocul.gov.iq

كتاب الاقلام/ ٥

غواية السرد العربي القديم

د. عقيل عبد الحسين

الطبعة الاولى ــ بغداد ــ ٢٠١٢

صنيع هولاكو

ينتهي تاريخ بغداد بنهاية كتبها في دجلة.. هذا ما يذكره المؤرخون عن هولاكو الذي لم ينج من تدميره شيء حتى الكتب. ولعله اعتنى بالكتب عناية فوجد ان تدميرها يرمز إلى تدمير حضارة المدينة وثقافتها، ويطمئنه إلى انها لن تعود إلى سابق عهدها أبدا. ولكن لنفكر في لون ماء دجلة الذي يقول الرواة انه تحول إلى اللون الأحمر بتأثير مداد الكتب. لقد ذكروا مداد الكتب. فأين الكتب نفسها؟ أو فأين الصفحات؟ فلنتصور ان البغداديين حاولوا إنقاذ كتبهم بعد ان ألقيت في النهر فانتظروا حلول الليل ليتسللوا إليها وينتشلوها فيعودوا بها مسرعين، خوفا من عيون هولاكو، وفرحين بصنيعهم ذاك. ولكن على ضوء النهار يكتشفون حقيقة مذهلة هي ان الكتب بصفحات بيضاء خالية من الكتابة إذ المداد تسرب إلى نهر دجلة. لقد نجح صنيع هولاكو وخاب مسعاهم الأخير!

لنتخيل كتبا بيضاء الصفحات. لنتخيل اننا نخرج كتابا من مكتبتنا ونقلب صفحاته لنجدها بيضاء، وهكذا الكتب الأخرى. ترى ماذا سنفعل؟ وكيف سنقرأ ما يكتب غيرنا أو ما سنكتب؟ وكيف يقرأ مذيع نشرة أخبار؟ وكيف؟ وكيف؟.. مئات الأسئلة.. ولكن السؤال الذي احب ان اطرحه هو :هل إذا تحقق هذا الخيال لعنة؟ ان وجود كتب بيضاء يجعلنا نعتمد على الذاكرة، الذاكرة التي أضعفتها الكتابة كثيرا وكانت مزدهرة في عصور الشفاهية. وان وجود كتب بيضاء يجعلنا نلجأ إلى العقل والى الخيال والى الابتكار. ابتكار

الصور والمعاني والعلاقات. ويجعلنا نلجأ إلى الإنتاج المستمر.. اننا في كل مرة ننتج نصا وننتج كتابة غير مأسوف عليها إذا تلك التي خرجت بيضاء لأنها ستترك لغيرها فرصة الظهور. أليس هذا ما تدعو إليه النظرية النقدية الجديدة وتسميه إنتاج المعنى، وهي، بطريقة ما، تشير إلى تبييض الصفحة، لان هذا هو السبيل إلى ابتكار المعنى واقتراحه من قبل القارئ. أليس صنيع النظرية النقدية خيرا وهو يبشر بموقع جديد للناقد أفضل من موقعه شارحا للنصوص ومفسرا لها وثانويا يعبد الكتابة ويقدس الصفحات السوداء.. أليس صنيع هولاكو خيرا! فهو يطمس كتابة ويبشر بكاتب/ناقد.

سوف نتابع صنيع هولاكو فنتخيل الكتب، والنصوص، والأخبار تحديدا بيضاء، نأخذها إلى النهر فنعود بها مغسولة، لنعمل بعد ذلك على اقتراح قراءة لها، وسوف تكون الكتابة اقتراحا متجددا يقوم على تكرار فعل الغسل أو النسخ لتقوم على أثره كتابة أخرى.

سطوح

((وكانت على زهير بن الجوية درع مفصومة. فقيل له: لو أمرت بهذا الفصم فسرد! قال: ولم؟ قالوا: نخاف عليك منه. قال: إني لكريم على الله إن ترك سهم فارس الجند كله ثم أتاني من هذا الفصم حتى يثبت في! فكان أول رجل من المسلمين أصيب يومئذ بنشابة، فثبتت فيه من ذلك الفصم)).

تاريخ الطبري، ٦/٤.

تعريف

لا أجد تعريفا بالبحث خيرا من هذه الواقعة التي ينقلها الجاحظ عن احد البخلاء، واسمه تمام بن جعفر، وفيها انه ((شرب مرة النبيذ، وغناه المغني، فشق قميصه من الطرب، فقال لمولى له، يقال له المحلول، وهو إلى جنبه: ((شق أيضا أنت -ويلك- قميصك)) -والمحلول هذا من الآيات- قال: ((لا والله لا أشقه، وليس لي غيره)). قال: ((فشقه، وأنا أكسوك غدا)) قال: ((فانا أشقه غدا)). قال: ((أنا ما اصنع بشقك له غدا؟)). فلم اسمع بإنسان قط يقايس ويناظر في الوقت الذي إنما يشق فيه القميص من غلبة الطرب، غيره وغير مولاه محلول))[1]. إنها واقعة ترمز -وفي رأي المؤول- إلى العلاقة

بينه وبين النص. فهو يقرأ ويطرب، فيشق قميصه/غلاف النص الظاهر- وسطحه- أو ما يظن انه قميصه -لأنه يعد النصوص ملكا له- كما تعرفنا بذلك.

النظرية النقدية، ونظرية موت المؤلف تحديدا، وفي ذات الوقت يأمر النص بشق قميصه، أو يظن انه إنما شق غلاف النص -الذي أراده المؤلف. ولكن الأخير يأبى أن يفعل. ربما لأنه لا يستطيع أن ينزع غلافه ويتحرك من دونه، فهو لا يفصح ولا يثق، في الوقت نفسه، بإفصاح المؤول الذي لا يعود عليه بفائدة، وهو إفصاح غير مقنع. فما العائد على النص منه!

ينشغل البحث بالإجابة عن السؤال الأخير. فما العائد من الإفصاح، وشق النص ثوبه أو غلافه أو سطحه؟ وما العائد من عدم ذلك؟ إنني- من يؤول في هذا البحث- لا اشق ما أراه قميصي، ولا أدعو النص إلى أن يفعل. لان هذا مثير للاستغراب - على زعم راوي الخبر- فمن يطرب وينفعل فيشق قميصه ليس في وضع يسمح له بان يقايس، فهو واقع تحت تأثير الطرب والشعور بالعلو والتفوق على النص -فتمام يطلب من مولاه، أي عبده- ولكنني أقرأ واقعتين؛ واحدة يستجيب فيها النص (الحكاية) للقارئ، الذي يطرب فيشق قميصه، وأخرى لا يوافق. ثم ما اثر ذلك على المؤلف وعلى النص في سياق ثقافة "بخيلة" لا تميل إلى الفعل الأول، ولا تقدم صاحبه، ولا ترى في ما ينتج من نصوص أهلا لان يسود ويبقى، وفي سياق ثقافة لا ترفع القارئ ولا ترى في المكتوب /الحكاية/ غير أداة لتلهيته ومداعبته وتغبيته.

يتبنى البحث المسار التأويلي، وهو مسار يتتبع المحتوى المستقر وراء محتوى يُظهر البراءة والغفلة، ويحاول ان ينفذ إلى ذلك المحتوى بمعاونة عثرات الشكل أو اللسان أو الهفوات التي يتركها مؤلفو السيرة، سيرة ابن المقفع أو الجاحظ، عامدين أو غافلين، ليتاح لنا التأول والوصول إلى وجه من وجوه قليلة أو كثيرة تضمرها السيرة. وفي خطوة ابعد، النظر إلى السيرة المقترحة علامة تضمر وجهة نظر الثقافة في الكيفية التي ينبغي أن يكون عليها سطح المكتوب الحكائي أو الخبري خاصة. إنها، إذن، السطوح بوصفها دوالا تنطوي على معاني، ومعاني أخر، ويتحول كل معنى منها إلى سطح ثان أو دال آخر.. وبذلك تلتقي السيميائيات (واللقاء مخْصب)[٢] مع علم يختص بالتفسير والتأويل، وصولا إلى الثقافي[٣]، إذ ((ان كل تأويل للعلامة يشكل وحدة ثقافية أو دلالية في ثقافة معطاة))[٤].

إن كل ما في النص يؤول على أن يُحسن التنقل بين الدال والمدلول وان تُصطنع العلاقة المناسبة التي تنقل من الجزئي – النص – إلى الكلي – النظام أو الثقافة – وليكون التنقل في ذاته تبريرا مستمرا للكلام وللنص، ويكون التبرير إفصاحا عن الفهم الخاص الذي يحمل المعنى، معنا/ي/ أولا، وفيما بعد، معنا/نا/ المُشكل لما يدعوه غادامير "الحوار"[٥] الذي هو غاية القراءة وغاية الإبقاء على التراث، بل وغاية إيواء النصوص الغريبة، التي تحمل أسماء مؤلفيها، ولا تمت لنا بصلة!

سطح متكلم

سيرة ابن المقفع

يوجه سيرة ابن المقفع خبران مركزيان، أولهما: خبر يبين سبب التسمية. أو لماذا سمي "ابن المقفع" بهذا الاسم منسوبا إلى لقب لُقب به أبوه؟ وقد لُقب الأب بـ"المقفع" لان خيانة في أموال الدولة ظهرت عليه ((فضربه الحجاج ضربا مبرحا تقفعت منه يده))[٦]. وثانيهما: خبر يظهر ابن المقفع مدافعا عن أستاذه عبد الحميد الكاتب الذي يلاحقه العباسيون لأنه كان كاتب مروان بن محمد الخليفة الأموي الأخير، فهو يدّعي انه عبد الحميد[٧] ليُؤخذ ويُقتل مكانه. من المفيد الإشارة إلى ان النسبة هنا، لا تشبه النسبة التي سيذكر الجاحظ انه غيرها مرات لكي يكون مقروءا، أي ليحيى! -فهو يغيرها ليموت. يُظن أن قيمة الخبر الأول تأتي من تلميحه إلى نزع الأغلفة، أو السطوح، فالتقفيع انفصال طبقة أو طبقات الجلد الظاهرة[٨]، وهو عقاب على ارتكاب فعل محرم دون احتياط. وهو فعل يشبه الكتابة دون سطح يدّعي سذاجة ويخفي معنى كأن يكون ذم الخليفة!

أما لماذا يترك المؤرخون اسم المؤلف الفارسي القديم، الذي له قبل دخوله الإسلام، وهو روزبه بن داذويه، والاسم الإسلامي الذي استحدث له بعد دخول الإسلام، وهو عبد الله، ليُؤكد على ابن المقفع، فلعل لذلك علاقة باتجاهه في طريق الممنوع، وتقفيعه النص، أو فض سطحه الساذج، ليكتب رسائل صريحة مثل رسائل: الصحابة والأدب الصغير والأدب الكبير. وليكتب أمانا لعبد الله بن علي عم المنصور وواليه على الشام الذي خرج عليه وهُزم.

وكان أمانا شديد التقييد للخليفة يصعب التفلت منه ((إذ طلب إليه أن يكتب بخط يده انه إن غدر بعمه أو بأحد ممن معه فنساؤه طوالق وعبيده أحرار ودوابه محرمة عليه والمسلمون في حل من بيعته بل عليهم أن يحاربوه حتى يعطي عن يد وهو صاغر، وأيضا فانه إن فعل يكون كافرا خارجا من جميع الأديان))[٩]. والرسائل المباشرة أو الأمان الغليظ، يتبعهما موت أكيد، لأنهما مفضوحا المعنى. فلما قرأ المنصور الأمان وعلم أن كاتبه ابن المقفع غضب((وأوعز إلى سفيان بن معاوية المهلبي عامله على البصرة حينئذ أن يقتله، وتصادف أن كان يضطغن عليه، فانتهز فرصة قدومه إليه ذات مرة، وأمر بتنور، فملئ وقودا حتى إذا حميت ناره اخذ يقطعه جزءا جزءا ويرمي بكل جزء في التنور حتى أتى عليه-ويُذكر أن الجاحظ نجا من التنور))[١٠].

يُظن، مرة ثانية، أن للجاحظ لقبا غير اسمه-عمرو بن بحر بن محبوب- وهو دال ولكنه مغاير لدلالة اسم ابن المقفع، إذ الجحوظ يحيل إلى غور العين، واستتارها وراء طبقات متراكمة من الجلد ليصعب الوصول إلى ما تضمره من معنى.

في الخبر الثاني، ذي المغزى، يتخلى ابن المقفع عن اسمه فيدعي انه عبد الحميد الكاتب وفاء لأستاذه-لا رغبة في استغلال اسمه-ورغبة في إبقائه حيا-لا رغبة في أن يكون مقروءا على حساب اسمه، كما هي رغبة الجاحظ. ولكن هذه الرغبة توأد رغم سذاجة نيتها، إذ يتمسك عبد الحميد باسمه ويقنع الشرط بصدقيتها ليتم أخذه وقتله. سيكون هذا المفصل دالا في سيرة ابن المقفع، إذ أن التخلي عن الاسم وعن النسبة في كتاب ككليلة

ودمنة سيظل مشكوكا فيه-فكثيرون يرون انه هندي الأصل،مترجم عن الفارسية[11]-وسيظل غير دافع عنه الموت لان تحته حسن النية الذي ينبغي أن يتخفف منه المؤلف، لتتم له الحيلة.

قارئ موسوس

تُخصص في كتبِ الأدب القديم مساحة للهزل، ويحتل تلك المساحة من يسمون "الموسوسين". والموسوسون-كما يُظن-قراء من نوع ما، قراء يسقطون في شباك سذاجة سطح الخبر -أو الحكاية- الظاهرية ويصدقونها فيجري استقبال أخبارهم على أنها طرفة -تحمل كما أي خبر آخر- مستويين؛ أولهما: ساذج، يدعي انه يُضحك، ولا يريد وراء الإضحاك أية غاية أخرى. وثانيهما: خبيث، يضمر مصير قارئ الخبر، وربما قارئ الأدب عامة، أعني الحماقة، والسذاجة، وسهولة التصديق.

ومن الموسوسين رجل يروي عنه صاحب المستطرف[12] خبرا مفاده انه رأى ذات يوم عينين حوراوين من وراء نافذة فعشقهما، وظل يراقبهما أياما طويلة ويدمن النظر إليهما، ويتطلع إلى صاحبتهما إلى أن فُتحت النافذة أو الطاقة ذات يوم فإذا هما لبقرة! فجن العاشق، وسمي منذ ذلك الحين، الموسوس. ومنهم عمرو بن معد يكرب الذي يحدث الخليفة عمر عن المرة الوحيدة التي فر فيها أمام فارس مغمور تقتحمه العين، وكانت بسبب امرأة بادية الجمال على فرش لها، ((فلما نظرت إلي والى الخيل استعبرت، فقلت: مَا يبكيك؟ قالت: والله ما ابكي على نفسي، ولكني ابكي حسدا لبنات عمي يسلمن وابتلي أنا من بينهن، فظننت والله أنها صادقةٌ))[13]. فيسال عنهن

وتخبره انهن في الوادي فيسير معها إليهن، فإذا بغلام ((أصهب الشعر يخصف نعاله وسيفه بين يديه وفرسه عنده، فلما نظر إلي اقبل نحوي... ثم حملت عليه بالفرس فإذا هو اروغ من هر، فراغ عني، فضربني بسيفه ضربة جرحتني، فلما أفقت حملت عليه، فراغ والله، ثم حملٍ علي، ثم صرعني، ثم استاق ما في أيدينا، ثم استويت على فرسي، فحملت عليه، فراغ عني ، ثم حمل علي فضربني ضربة أخرى، ثم صرخ صرخة، ورأيت الموت والله يا أمير المؤمنين ليس دونه شيء... فوالله ما كف عني حتى نزلت عن فرسي، فاخذ بعنانه))[١٤].

والرجل في الخبر الأول موسوس قبل أن يصل إلى هاتين العينين فهو معبأ بكم هائل من الشعر والأدب الذي يتغزل بالعيون الحور وهي تشبه عيون المها والبقر، ولعل تصديقه التشبيه، وقبوله بحرفيته جعلة موسوساً! أما عمرو ابن معد يكرب في الخبر الثاني فهو قارئ ساذج يصدق ما يظهر له من سطح يغريه بان ثمة لذة أكثر واكبر قد يمنحها الشكل الشبيه. وعلى مستوى قراءة الخبر، والحكاية، وربما الأدب، يكون موسوساً من ينظر إلى الظاهر، ظاهر الخبر الذي يبدو بريئاً وساذجاً، يميل إلى معنى محدد، ومعنى يفترض القارئ انه سيجده، هو وليس غيره. ولكن ما مبررات مثل هذه العلاقة، علاقة الخبر بالقارئ؟

يفترض مؤلف كتاب كليلة ودمنة-ومترجمه ابن المقفع من بعد- أن للخبر، والحكاية عامة، دوراً هاماً عليه أن يقوم به في ظل خلافةٍ لا ترضى البوح، ولا تحبذ المواجهة، وتميل إلى إقصاء اللسان. ولعل سبب اختيار ابن

المقفع للحكاية دون غيرها من الأشكال كالشعر الذي صيغت فيه الحكاية[15]، وحكايات الحيوان وكليلة ودمنة خاصة، يرجع إلى طبيعة الحكاية ذاتها، فهي تدعي الصمت، والسذاجة، وتميل إلى الإضمار وتخبئ وراء الظاهر أكثر بكثير مما يقوله ذلك الظاهر. إنها قادرة على قتل الخليفة، ودحره، دون أن ينتبه، فمؤلفها أشبه بمن يضع السم في طبق عسلٍ. ولكن ابن المقفع يريد أن يمتلك النسبة، نسبة الحكاية إليه، فيلحقها به، دون أن يراعي الخطورة التي تترتب على تلك النسبة-مثلما فعل مع أستاذه عبد الحميد.

ولكي تتم له النسبة عليه أن يضمن الحكاية وجهاً آخر غير وجهها الظاهر المتصف بالسذاجة، الذي لا بد من الحفاظ عليه لكي يظل كاتباً في إطار نوع الحكاية، وليكون هناك متصرف ((في القول وشعاب يأخذون فيها))[16]، و((ليسارع إلى قراءته أهل الهزل من الشبان، فتستمال به قلوبهم))[17]، وليكثر نسّاخه ونسخه ((ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام))[18]، والوجه الثاني وجه مقصود، فللحكاية ظاهر وباطن، ظاهرها لهو للعوام، وباطنها رياضة لعقول الخاصة[19]، والباطن يقصده الكاتب ويضمنه للسلطان، ولأخطائه. ويتوقع أن ليس كل قارئ موسوس، وان منهم من يفلت من قبضة سذاجة السطح ويصل إلى المستوى الأعمق، الذي يتضمن الدلالة.

يميل ابن المقفع إلى تنبيه القارئ إلى سذاجة سطح الحكاية، وإلى تحذيره من الوقوع في شباك السذاجة الظاهرة، فلا ((ينبغي للناظر في كتابنا هذا-يقصد كليلة ودمنة-أن لا تكون غايته التصفح لتزاويقه بل يشرف على ما يتضمن))[20]، كما ((ينبغي لمن قرأ هذا الكتاب أن يعرف الوجوه التي وُضعت

له والى أي غاية جرى مؤلفه فيه... فان قارئه متى لم يفعل ذلك لم يدر ما أريد بتلك المعاني... ولم يعد عليه شيء يرجع إليه نفعه))[٢١]. وهو يشبه من يقف عند سطح ما يقرا بمن ((ظهر له موضع آثار الكنوز، فجعل يحفر ويطلب فوقع على شيء من عين وورق فقال في نفسه: أنا إن أخذت في نقل هذا المال قليلا طال علي وقطعني الاشتغال بنقله وإحرازه عن اللذة بما أصبت منه، ولكني استأجر أقواما يحملونه إلى منزلي... ثم جاء بالحمالين، فجعل يحمل كل واحد منهم ما يطيق فينطلق به إلى منزله فيفوز به حتى إذا لم يبق من الكنز شيء انطلق خلفهم إلى منزله فلم يجد من المال شيئا))[٢٢]. كما يشبه من ((قرأ هذا الكتاب ولم يفهم ما فيه ولم يعلم غرضه ظاهرا وباطنا ولم ينتفع بما بدا له من خطه ونقشه كما لو أن رجلا قُدم له جوز صحيح لم ينتفع به إلا أن يكسره))[٢٣].

إن هذا التنبيه هو مسؤولية المؤلف العلمية والأخلاقية، على ما يُفهم من كلام بيدبا في رده على الحكماء الآخرين الذين لاموه في تعريض نفسه للهلاك على يد دبشليم الملك الجائر، فهو يرى ان من العيب ان يُقال قد كان في زمان هذا الملك الحكيم بيدبا فلم يقل شيئا، أو ينبه على أمر[٢٤]. وسوف تترتب نتيجة ذات شأن على هذا التنبيه، فإذا افلت القارئ من سذاجة الحكاية استطاع أن ينجو من خطر الموت على يد الخليفة، والمؤلف. لأنه لن يظل ساذجا وغبيا وأعمى، فيما يصير من يتنبه لما تضمره السطوح بصيرا[٢٥].

يسعى ابن المقفع إلى تثبيت سذاجة سطح الحكاية، تثبيتاً مبالغاً به يؤمن له النجاة من يد الخليفة. إلى حد التخفي وراء الحيوان الناطق، وفي ذات الوقت يسعى إلى التأكيد على أن القراءة لن تكون مفيدة إذا اكتفت بالوقوف عند السطح الساذج الحكاية، ولن تقوم بدورها، وأثرها المرجو، إذا لم تفتض السطح الظاهر، وتقهره لتصل إلى ما يُراد قوله! فقد ((قيل في أمور من كن فيه يستقم له عمل... منها التصديق لكل مخبر... ينبغي للعاقل أن... لا يقبل من كل احد حديثا))[٢٦].

يصعب على ابن المقفع تحقيق هذا التوازن الصعب، والجمع بين حياته وحياة القارئ لأنه سيقتل بسبب الكتابة-كتابة الرسائل أو الأمان أو الحكاية!-وربما بسبب تصريحه[٢٧]، بما ينتظر القارئ من معنى وفائدة متخفيتين وراء الشكل. وتأكيده على نفع ذلك للنص وللقارئ وللمؤلف من قبلُ!

سطح صامت

سيرة الجاحظ

سوف يكون على المؤلف أن يختفي وراء السخرية ويدعي انه يريد أن يُضحك، أو يدافع عن قيمة من القيم كأن تكون الكرم -كما يدعي شارل بلات من خلال قراءة متأنية في سيرة الجاحظ[٢٨]- ومنها يدافع عن العرب ضد غيرهم! ويكون عليه أيضا أن يظهر انه ليس غير راوٍ لما يشاهد من أشباح تعكس صورة ما، تستحق الذكر، كما في كتاب الحيوان حيث يشاهد في ضوء القمر ظلالاً لرجل "حارس ليلي" وكلبة ، فيعرف أنهما يتجامعان، وليس إلا أن يعرف الرجل ويأخذ منه وعداً بأنه لن يعود إلى هذا الفعل، ويخبره انه أمر يتصل بالحراس الذين يفارقون فراشهم ليلاً فيلجأون إلى ما ينوب عنه[٢٩]. وعلى أية حال، لن يسع القارئ أن يشك في شيء، فهذا مؤلف ينقل ما يشاهد من انعكاس الظلال على جدارٍ، وليس في الحكاية المروية أي عمق آخر، إنها مجرد رواية بريئة. ولكن أليس هناك ما يقال غير هذا؟ لماذا لم ير المؤلف الأشياء في الحقيقة؟ لماذا لجأ إلى الظلال؟ وهل لمتابعة الظلال لذة اكبر من مشاهدة الفعل؟

يلذ للجاحظ أن يقدم المؤلف بوصفه شريكاً في متعة تسذيج القارئ وتغبيته. فينبغي أن يحفظ للنص وجهه الساذج – أو سطحه الأول– والأساس، وان لا يفصح عما وراء ذلك السطح، فمن الضروري أن يجري الفصل بين ((ضروب الجد والهزل))[٣٠]، والكلام والصمت، والكلام الذي لا يخفي كثيراً بل يصرح، ويعلن، كالشعر أو الخطابة أو المثل أو الحكمة أو الوصية أو غيرها

من أنواع الجد، وذلك الكلام الذي لا يصرح ولا يعلن كالخبر أو الحكاية. وقد يُقارن ذلك بانفصال جسد الجاحظ الحاد، والواضح إلى مساحتين تشبهان مساحتي كتابته، أولهما منقرس لو طار بقربه الذباب تألم، والآخر مفلوج، لو حُزّ بالمناشير ما شعر به[٣١]! ولا يبعد أن تكون للمنقرس صلة بالجد وللمفلوج صلة بالهزل! إن على المؤلف أن يتلذذ بإبقاء القارئ مغفلاً وان اضطر إلى تغيير نسبة الكتب، فهو يؤلف الكتب وينسبها إلى الخليل والعتابي وسلم صاحب بيت الحكمة-والى ابن المقفع[٣٢]نفسه الذي يختلف عنه في هذه المسألة تحديداً، إذ كان ذاك يذكر القارئ وينبهه ويفصح له عما وراء سذاجة السطح-لكي تنتشر الكتب وتُقرأ وتُصدق. انه يكذب ويتخلى عن حقه في التبني لأجل مخادعة القارئ. ولكن لماذا يفعل الجاحظ هذا؟ ربما لأنه لا يريد أن ينتهي نهاية ابن المقفع، فيموت على يد الخليفة، بل لعله سيفلت من مصير مشابه لذلك المصير. ومن التنور ذي المساميرالذي يلقى فيه خصوم ابن أبي دؤاد من مناصري ابن الزيات، بفعل استعارة سذاجة الخبر وإضحاكه. فابن أبي دؤاد يخلي سبيله[٣٣]، ويعفيه من العقاب لأنه أمتعه بطرافته وسخريته. بل ويقول عنه: ((إني أثق بظرفه))[٣٤].

حادثة دالة

تتخيل السيرة الجاحظ في مراحل حياته المبكرة-التي لم تُحفظ تفاصيلها حفظا دقيقا- شابا يقضي وقته في المساجد وفي المربد وفي الأندية الأدبية وفي دكاكين الوراقين ليلا يكتريها[٣٥]من أصحابها ويبيت فيها قارئا.

وما يتبقى من الوقت فيبيع الخبز والسمك بسيحان[٣٦] لينفق على أمه وعلى نفسه. وهو مأخوذ بالمعلمين[٣٧]، وكبار الكتاب والمؤلفين يتبعهم ويثق بهم ويقرأ كتبهم ويحفظها ((فأنه لم يقع بيده كتاب إلا استوفى قراءته كائنا ما كان))[٣٨] ويسرد أسماءهم -كما أتصور- فيما هو يجادل أو يذود في مسألة من المسائل أو موضوع من الموضوعات. ولكن هل يشكل هذا الاتجاه مؤلفا أو جاحظا أو سيرة؟

تكره أم الجاحظ سلوكه-الغبي-الذي لا يعود عليه ولا عليها بأية فائدة فهو قارئ مصدق لما يقرا، لا يعمل شيئاً غير القراءة وغير تصفح الكتب التي يحضرها إلى البيت. وهي تخاف عليه من أن لا يكون مؤلفاً، ومن أن يظل قارئاً ساذجاً يستجيب لسذاجة المكتوبات-الأخبار خاصة-ولكي تنبه إلى حقيقة وضعه تقدم له طبقاً عليه قطعة قماش- أي غلاف خارجي- فيتوهم الجاحظ- وكما تتوقع الأم-انه طبق الطعام المعتاد الذي تأتيه به كل يوم. ولكنه هذه المرة- يكتشف بعد أن يزيح الغطاء-إنها الكتب، وعندما يتعجب تقول له، هذا ما تأتي به[٣٩]!

يتم الخبر بان يعود الجاحظ إلى أمه بالطعام، لأنه حصل على مبلغ كبير (خمسين دينارا) من احد المعنيين بالقراء (وهو عمران بن مويس) وذوي المواهب كالجاحظ. وعندما تستغرب يقول لها: هذا ((من الكراريس التي قدمتها إلي))[٤٠]. يُظن أن أم الجاحظ قد فهمت، ان ابنها قد وعى الدرس جيداً، وانه إنما يعني طبق الكتب المغطى الذي جاءت به إليه، وليست الكتب التي يقرأ، فلا ترجع بفائدة! يعيد الجاحظ تمثل هذا المضمون/ أو

الدرس في مناسبة ثانية، ليؤكد على الفارق الجوهري بين المؤلف المحتال والقارئ الساذج – الذي ينبغي أن يظل ساذجاً، لكي يستفيد من سذاجته المؤلفون، فهو يقرأ ويشتري الكتاب ليحصل المؤلف على ثمن معيشته، ألم يكن القراء – من الوزراء والخاصة– وهم أنموذج القراء المؤرخ لهم – يدفعون مبالغ ضخمة للجاحظ عن كتبه التي يهديها إليهم، فقد ((روي أن ابن الزيات أعطاه في كتاب الحيوان خمسة آلاف دينار، وأعطاه ابن أبي دؤاد في البيان والتبيين خمسة آلاف دينار ثانية، كما أعطاه إبراهيم بن العباس الصولي خمسة آلاف ثالثة في كتاب الزرع والنخل. أما الفتح بن خاقان وزير المتوكل الذي صنف له رسالة في فضائل الترك فقد أجرى عليه راتبا شهريا كان يتقاضاه من خزانة الدولة))[٤١]. ولعل هؤلاء يُؤرَخ لهم لهذا السبب، فهم يشبهون الموسوسين من القراء الذين تترك لهم مساحة في كتب الأدب، وهم يبرزون اسم المؤلف ويتداولونه، وقد يفرضون على غيره أن ينسب كتبه الخاصة إليه–كما فعل الجاحظ بنسبة كتبه الأولى لابن المقفع والخليل والعتابي، وكما فعل كتاب غيره جاءوا بعده فنسبوا كتبهم إليه–وهم بذلك يمنحون المؤلف الحظوة، والتقدير، والخلود الذي يشتهي!

خطر زوال الكتب

إن العلاقة بين المؤلف وكتبه علاقة تنسجها علاقته بالكتابة وتصوره لعلاقة القارئ بتلك الكتابة، فهل هو قارئ ساذج يُراد له ان يكون ضحية لما يقرأ ويُراد له ان يظل محبوسا في حماقته أم هو قارئ يُعول عليه كثيرا في إنقاذ المؤلف من موته، كما هو ابن المقفع الذي يبني على القارئ طموحه في

أن يخلصه من الخلافة العباسية، وربما من الإسلام كما يرى من يصنفه شعوبيا زنديقا. أو يُعول عليه في تخليص المؤلف من فقره كما أبو حيان التوحيدي ذلك الكاتب الذي ظن بقارئه ظنا حسنا، فتصور انه سوف يحفل به ويشتري كتبه ليحصل هو على مقابل لجهده فيثرى ولا يعيش فقيرا وضيعا ولا يحصل على طائل وينتهي متصوفا متقشفا زاهدا، كما يقول مؤرخوه[٤٢]. أما ولم تفعل الكتب ففيم بقاؤها؟ أليس يحسن التخلص منها؟ وأبو حيان فعل. ولعل الجاحظ كان سيصير بكتبه إلى هذه النهاية، وكان سيبدأ بكتاب عن نوادر المعلمين ((وما هم عليه من التغفل))[٤٣]. ولكن لما وجد معلما في هيأة حسنة فسلم عليه فرد أحسن رد ورحب به، فجلس عنده وباحثه في القران فإذا هو ماهر فيه، ثم فاتحه بالفقه والنحو وعلم المعقول وأشعار العرب فإذا هو كامل الآداب.. قرر أن يتخلص من كتابه، فليس كل المعلمين حمقى!

يشكل هذا الكشف خللا في تصور الجاحظ للعلاقة بين المؤلف والكتابة والكتاب والقارئ. لقد تصور الجاحظ، أولا، أن حماقة سطح المكتوب الظاهر تقود إلى تسديج القارئ ليضمن بقاء المؤلف وتفوقه المعنوي، فذكره باق، والمادي، فكتبه مشتراة ومتداولة. ولكن ماذا لو وجد قارئ غير ساذج وغير أحمق يشترك مع المؤلف في خبرته وعلمه وقد يتفوق. أليس يؤدي هذا إلى تردد الجاحظ وتراجعه عن موقفه من القارئ، وربما تراجع عن موقفه من علاقة المؤلف بالكتابة؟ وهذه لحظة خطر حقيقية تحدق بالجاحظ وتكاد تنتهي بكتبه إلى مصير كمصير كتب أبي حيان. ولعله يقترب من حافة القارئ الساذج الذي أسهم في صنعه وفي تمتينه ليكون جزءا من ثقافة التلقي

العربي التقليدي، أي انه يقترب من أن يكون قارئا ساذجا ويقع ضحية ما يُوهم في الظاهر، ويصدق أن المعلم غير أحمق، وانه يختلف عن غيره من المعلمين الذين تفسد عقولهم صحبة الصغار، وانه ليس هناك ما يبرر تأليف كتاب في نوادر المعلمين، وربما التأليف كله، فانا الجاحظ لم اعد مؤلفا وإنما قارئ ساذج، وهذه ليست كتبي ويحسن بي تمزيقها، ولأبدأ بهذا الكتب الذي جمعته للتو وهو كتاب نوادر المعلمين!ولكن هذه اللحظة لا تدوم طويلا، فسرعان ما يكتشف الجاحظ الحقيقة، يقول: ((فجئت يوما لزيارته فإذا بالباب مغلق ولم أجده فسألت عنه فقيل مات له ميت فحزن عليه وجلس في بيته للعزاء فذهبت إلى بيته وطرقت الباب فخرجت إلي جارية وقالت: ما تريد؟ قلت: سيدك. فدخلت وخرجت وقالت: بسم الله فدخلت إليه وإذا به جالس فقلت: عظم الله أجرك لقد كان لكم في رسول الله أسوة حسنة كل نفس ذائقة الموت فعليك بالصبر. ثم قلت له: هذا الذي توفي ولدك؟ قال: لا. قلت: فوالدك؟ قال: لا. قلت: فأخاك؟ قال: لا. قلت: فزوجتك؟ قال: لا. قلت: فما هو منك؟ قال: حبيبي. قلت في نفسي هذه أول المناحس. فقلت:

سبحان الله النساء كثير وستجد غيرها، فقال: أتظن أني رايتها؟ قلت وهذه منحسة ثانية. ثم قلت: وكيف عشقت من لم تر؟ فقال: اعلم أني كنت جالسا في هذا المكان وأنا انظر من الطاق إذ رأيت رجلا عليه برد وهو يقول:

يا أم عمرو جزاك الله مكرمة   ردي علي فؤادي كالذي كانا

فقلت في نفسي لولا أن أم عمرو هذه ما في الدنيا أحسن منها ما قيل فيها هذا الشعر فعشقتها فلما كان منذ يومين مر ذلك الرجل بعينه وهو يقول:

لقد ذهب الحمار بأم عمرو فلا رجعتِ ولا رجع الحمار

فعلمت أنها ماتت فحزنت عليها وأغلقت المكتب وجلست في الدار. فقلت: يا هذا إني كنت الفت كتابا في نوادركم معشر المعلمين وكنت حين صاحبتك عزمت على تقطيعه والآن قد قويت عزمي على إبقائه))[٤٤]. فالمعلم ينتمي إلى موقع القارئ الذي متنه الجاحظ، وغذاه عقودا طويلة تصل إلى الثمانية أو أكثر. وليس يحسن بالمؤلف أن يتخلى عن موقعه صانع حمقى لأولئك الحمقى، فيؤدي ذلك إلى التخلي عن كتبه.

تأول السطوح/خلاصة

إغراءات الطبري

يؤكد المؤلف في صياغة الخبر، والحكاية، على السذاجة، بوصفها سمة نوعية من سماته. فالخبر يُبنى على سذاجة السطح، خلافاً للشعر الذي يتذاكى ويميل إلى التصريح والى الإحالة على المرجعيات المباشرة-الصور أو المشاهد أو الأحداث-وكذلك المرجعيات البعيدة التي يُتوصل إليها من خلال قراءة المرجعيات المباشرة وتجاوزها وتلك هي القيم الكبرى التي يحسن أن يوجد الشعر من اجلها[٤٥].

يظهر الخبر بوصفه نوعاً، صورة للموسوس وتمثيلاً له، هو موسوس يثرثر ويدعي الحمق لكي يستدرج القارئ الذي يظن بدوره انه يواجه شكلاً مألوفاً ساذجا وفارغاً من المعنى، لتكون النتيجة سقوطاً للقارئ في فخ السذاجة، أو قتلاً له. كما يمثل لذلك الخبر الذي ينقله الطبري عن ذي نواس والملك الحميري لخنيعة ينوف ذو شناتر. فهذا الأخير يستدعي الغلام من أبناء الملوك، فيقع عليه، لئلا يملك بعد ذلك أبدا ((وكان آخر أبناء تلك الملوك زرعة ذي نواس بن تبان اسعد، وكان غلاماً جميلاً وسيماً ذا هيئة وعقل... فبعث إليه لخنيعة ليفعل به كما كان يفعل بأبناء الملوك... فلما أتاه الرسول عرف الذي كان يريده به، فأخذ سكيناً حديداً لطيفاً، فجعله بين نعله وقدمه، ثم انطلق إليه مع رسوله، فلما خلا به... وثب عليه وواثبه ذو نواس بالسكين فطعنه به حتى قتله، ثم احتز رأسه ثم خرج... فذهبوا ينظرون فإذا

رأس لخنيعة مقطوع... فخرجت حمير والاحراس في أثر ذي نواس حتى أدركوه، فقالوا له: ما ينبغي أن يملكنا إلا أنت، إذ أرحتنا من هذا الخبيث. فملكوه واستجمعت عليه حمير وقبائل اليمن، فكان آخر ملوك حمير))(٤٦). يخبئ ذو نواس سكيناً في خفه، ويفاجأ لخنيعة الذي ظن انه أمام مواجهة اعتيادية تتكرر بحذافيرها في كل مرة. ولكن يظهر أن المرات السابقة هيأت لخنيعة للموت، أي ان تكرار الأخبار بهيئاتها(الساذجة) تهيئ القراء ليكونوا سذجاً ومقتولين!

ولكي يحصل المؤلف على موقع متميز عليه ان يتخفى وراء سذاجة الخبر ويصمت، أو يراقب أشباحه وينقلها. ولكي ينجو من الموت أو الإقصاء على يد لخنيعة-الملك-أو القارئ فعليه ان يلوذ بالصمت، كما عليه أن يكون محتالاً بارعاً!

الجاحد بدل الحلقي

لكي تتميز سارداً وناسج أخبار لابد من إغواء القارئ وتغبيته. لنستحضر هنا شهرزاد، فهي تفلت من الموت بالسرد مستفيدة من سذاجة سطح الحكاية-وسذاجة القارئ-المستمع-شهريار-الملك. إن شهرزاد من هذه الناحية تشبه ذا نواس الذي يقتل لخنيعة ليتخلص من عار الاخصاء-أو الخنوثة-أو الموت، ليعيش، ويملك على حساب الملك الذي يقتل أبناء الملوك رمزياً بعد ان يقع عليهم، كما يفعل شهريار إلى حد ما فهو يقتل المرأة في الصباح بعد ان يفتضها.

كما تشبه شهرزاد الجاحظ الذي يضمن موقعاً متميزاً في الثقافة العربية سارداً، وساخراً من القراء الذين يسخرون منه قبل ذلك بوصفه قبيحاً، وجاحظاً. فهو كما تروي سيرته، يكره لقب الجاحظ ولا يحب ان يُسمى به، لأنه يظهره اقل شاناً من غيره، كما يكره لقب الحدقي. ولكنه على أية حال لا يفضل تحريف الأخير. فقد روي ان الجاحظ ذهب لزيارة صديق فخرج عليه غلام ذلك الصديق. فسأله من يكون؟ فقال له: قل له الحاجظ بالباب. فذهب الغلام وقال لسيده: الجاحد بالباب. فقال سيده من الجاحد؟ فقال له الجاحظ: قل له الحدقي. فقال له الغلام: الحلقي بالباب. فصاح به الجاحظ ردنا إلى الأول[٤٧]!

يرفض الجاحظ الخنوثة، التي تجلبها عليه كلمة "الحلقي" مثلما فعل ذو نواس، فهو مؤلف محتال، يختبيء في النص، وفي الخبر للقارئ ما يغبّيه. وما يضمن له الضحك منه، والاستفادة مما يخلعه عليه من بقاء ومن دوام سرد! وهو من هنا اقرب إلى الجاحد الذي يجحد فضل القارئ عليه، ويفضل ان يحتال عليه، لكي ينجو من الموت الذي جلبه على ابن المقفع إخلاصه للقارئ.

صلة

يرد اسم عمرو بن فائد الاسواري عند الجاحظ في سياق الإشادة بقدرة القارئ الممتاز على التأويل وعلى مطاولة النصوص واستقصاء وجوهها المختلفة. ويتضمن المقتبس إشارة تصب في سياق التأويل الذي يتبنى البحث. وهو تأويل لا يتأتى من غير حفر يبلغ ما وراء الإشادة التي يغلف فيها

الجاحظ المعنى، فالقارئ يموت دون ان يصل إلى المعنى، والى المعاني الكامنة والمحتملة. انه يستنفد عمره في جزء من النص فلا يبلغه! وكل ذلك يعود بالفائدة على المؤلف المختبئ وراء السطح البريء وغير المصرح به. فان عمرو بن فائد ((ابتدأ لهم في تفسير سورة البقرة فما ختم القران حتى مات، لأنه كان حافظا للسير و لوجوه التأويلات. فكان ربما يفسر آية واحدة في عدة أسابيع))[٤٨]. إن قراءة كهذه القراءة لن تكون أكثر من تأكيد لما يتبناه الجاحظ/الجاحد، ولما يتخذه لنفسه طريقة في الكتابة، وفي التعامل مع المعنى، فهو مؤلف ذكي -لا كابن المقفع- يؤكد على السطوح، ويسد أية ثغرة قد تنفتح فيها وتوصل إلى المعنى فتفضح المؤلف، وتجعله فريسة للقارئ. ليظل مقدرا في سياق ثقافة ترعى سذاجة السطح -سطح الخبر وسطح الحكاية- وتعتاش من تغبية القارئ ومن تجريده من أدواته التي يدافع بها عن نفسه وعن موقفه فاهما ومحاورا ومعاصرا، ليظل داعية للمكتوب الأول وناسخا وعبدا له ومقتولا وفي موقع أدنى من سطوحه ومن مؤلفيه، حارسي سطوحه! ولا ضرر في التذكير بذلك الأندلسي الذي سمع عن الجاحظ وأحب أن يراه فخرج إلى بغداد فسأل عنه فقيل له انه بسر من رأى، فصعد إليها، فقيل له انحدر إلى البصرة فانحدر إليها، وسأل عن منزله، فارشد إليه فدخل ((فإذا الجاحظ جالس- يقول الأندلسي- وحواليه عشرون صبيا ليس فيهم ذو لحية غيره، فدهشت فقلت أيكم أبو عثمان؟ فرفع يده وحركها في وجهي وقال... ما جئت تطلب؟ قلت: العلم. قال ارجع بوقتك فانك لا تفلح. قلت له: ما أنصفتني. فقال: اشتملت على خصال أربع؛ جفاء

البلدية وبعد الشقة وغرة الحداثة ودهشة الداخل. قال: فترى حولي عشرين صبيا ليس ذو لحية غيري، ما كان يجب أن تعرفني بها؟ قال: فأقمت عليه عشرين سنة))[٤٩]. إن هذا الأندلسي لا يصلح للعلم لان فيه مزية القارئ التي يُحسن الجاحظ الانتفاع بها فهو يقف عند السطح ولا يكلف نفسه عناء التمييز والفهم. انه اقرب إلى أن يكون تابعا للجاحظ مريدا له يقضي عنه السنوات الطويلة دون نتيجة.

أظن أن هذين المسارين يختصران سيرة رجلين كابن المقفع والجاحظ. احدهما: معني بالإصلاح وبالتغيير وبالقارئ الموسوس. وثانيهما: محتال ذكي، لا يرى غير نفسه. أولهما؛ أخلاقي[٥٠] في كل شيء، في إفصاحه عما تضمر سطوح نصوصه، بغية تغيير موقع القارئ، وتخليصه من شباك السذاجة التي يدّعيها سطح الحكاية، وبغية جعله ندا للمؤلف، مؤثرا ومغيرا. وهو أخلاقي في تغيير اسمه ليموت مكان أستاذه أو أبيه الثقافي، فهو لا يدعيه أو يستغل قرابته به ليغلبه ويقتله. وثانيهما يتخذ أخلاقية أخرى هي أخلاقية الكتابة، والأدب ولا يفصح، بل يميل إلى الظلال، والى التواري أكثر-إلى حد ينسى معه كنيته ((ومن طرف الجاحظ انه قال عن نفسه: نسيت كنيتي ثلاثة أيام حتى أتيت أهلي فقلت لهم بم أكنى؟ فقالا بابي عثمان))[٥١]-ويكذب فينسب كتبا يؤلفها هو إلى غيره ليُقرأ وينجو من القتل، بل ويسخر من المفصحين، وممن يتخلون عن موقعهم مؤلفين، وعن حياتهم-للقارئ.

الهوامش

(١) البخلاء، الجاحظ، حقق نصه وعلق عليه: طه الحاجري، دار المعارف بمصر، ط١٩٧٦/٥، ١١٩.

(٢) السيمولوجيا والأدب، د. انطوان طعمة، مجلة عالم الفكر، مج ٢٤، ع٣، ١٩٩٦، ٢١٠.

(٣) انظر: النص السردي (نحو سيميائيات للايديولوجيا)، سعيد بنكراد، دار الأمان- الرباط، ط١٩٩٦/١، ١٦.

(٤) فكر ونقد، مجلة ثقافية فكرية نقدية، ع٥٧، س١٩٩٩. عنوان البحث: المسارات العامة لتحديد مفهوم العلامة، بالقاسم الزميت، ١٦٧.

(٥) انظر: فلسفة التأويل (الأصول-المبادئ-الأهداف)، هانس غيورغ غادامير، ترجمة: محمد شوقي الزين، المركز الثقافي العربي-المغرب، ط٢٠٠٦/٢، ١٨٧.

(٦) العصر العباسي الأول، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف-مصر، ط١٩٨٢/٨، ٥٠٧.

(٧) انظر: الأدب الصغير والأدب الكبير ورسالة الصحابة، ابن المقفع، كتب الدراسة وشرح النصوص: يوسف أبو حلقة، منشورات مكتبة لبنان-بيروت، ط١٩٦٤/٣، ٧.

(٨) القاموس المحيط، الفيروز أبادي، بيروت-دار الجبل، (د.ت)، ٧٣/٣.

(٩) العصر العباسي الأول(مذكور)، ٥٠٩.

(١٠) المصدر السابق، ٥٠٨-٥٠٩.

(١١) المصدر السابق، ٥١١.

(١٢) انظر: المستطرف في كل فن مستظرف، الابشيهي، دار الفكر، (د.ت.ط)، ٦٣/٢.

(١٣) مروج الذهب، المسعودي، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة-مصر، ط١٩٤٨/٢، ٣٣٢/٢-٣٣٣.

(١٤) المصدر السابق، ٣٣٣/٢-٣٣٤.

(١٥) انظر: الآداب السلطانية (دراسة في بنية وثوابت الخطاب السياسي)،د. عز الدين العلام، عالم المعرفة - الكويت، فبراير ٢٠٠٦. وفيه وصف واف لكل الكتب التي تتضمن إشارات للحكم سواء كانت حكائية الصياغة أم شعرية.

(١٦) انظر: كليلة ودمنة، ابن المقفع، منشورات مكتبة المثنى، بغداد- العراق، (د.ط.ت)، ٨٠.

(١٧) المصدر السابق، ٩٨.

(١٨) المصدر السابق.

(١٩) المصدر السابق، ٥٠.

(٢٠) المصدر السابق، ٩٤.

(٢١) المصدر السابق، ٨١-٨٢.

(٢٢) المصدر السابق، ٨٢.

(٢٣) المصدر السابق، ٨٣.

(٢٤) المصدر السابق، ٤٣.

(٢٥) انظر: المصدر السابق، ٨٥.

(٢٦) المصدر السابق، ٨٩.

(٢٧) يُذكر أيضا انه مر ببيت نار فأحس بحنين لديانته المانوية وصرح بحنينه. انظر: العصر العباسي الأول(مذكور)، ٥٠٩.

(٢٨) الجاحظ، شارل بلات، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، دار اليقظة العربية، دمشق- سورية، ١٩٦١، ٣٦.

(٢٩) انظر: الحيوان، الجاحظ،مؤسسة الاعلمي، بيروت-لبنان، ط٢٠٠٣/١.

(٣٠) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق: احمد محمد الرفاعي، مطبوعات دار المأمون، ٧٦/١٦.

(٣١) المصدر السابق، ١١٣/١٦.

(٣٢) رسائل الجاحظ،، تحقيق: محمد عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي- القاهرة، (د.ت.ط)، ١٠٨.

(٣٣) معجم الأدباء(مذكور)، ٧٩/١٦.

(٣٤) الفن ومذاهبه في النثر العربي، الدكتور شوقي ضيف، دار المعارف بمصر، ط١٩٧١/٦، ١٥٧. والعبارة عن نزهة الالبا، ٢٥٨.

(٣٥) معجم الأدباء(مذكور)، ٧٥/١٦.

(٣٦) المصدر السابق، ٧٤/١٦.

(٣٧) الجاحظ (حياته وآثاره)، الدكتور طه الحاجري، دار المعارف بصر، ط١٩٧٨/٣، ١٠٣.

(٣٨) المصدر السابق، ١٥٨- ١٥٩. عن أمالي المرتضى، ١٩٤/١.

(٣٩) المصدر السابق، ١٦٣. عن: المنية والأمل، المرتضى، ٣٨.

(٤٠) المصدر السابق.

(٤١) الفن ومذاهبه في النثر العربي(مذكور)، ١٥١.

(٤٢) تطور لاساليب النثرية في الأدب العربي، انيس المقدسي، دار العلم للملايين-بيروت، ط١٩٧٤/٥، ١٨٨-١٩٠. وخبر تصوفه يرويه السندوبي في مقدمة كتاب المقابسات عن ابن فارس.

(٤٣) المستطرف (مذكور)، ٢/ ٢٤٢.

(٤٤) المصدر السابق.

(٤٥) انظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان. ويرى ان على الشعر ان يظهر الفضائل الأربع الكبرى: العقل والشجاعة والعدل والعفة ٩٦. وينبه القارئ إليها تنبيها ظاهرا لا يشوبه إي غموض أو لبس، وإلا عُد الشعر معيبا كما هو شعر أبي تمام في نظر خصومه، إذ هو يتتبع المعنى ولا يعنى باللفظ، وإذ هو لا يلتزم مألوف الاستعارة ومستعملها. انظر: الموازنة، للامدي، تحقيق: احمد صقر، دار المعارف-مصر، ١٩٦١. الصفحات: ٣٩٧/١، فيما يخص تتبعه المعنى. و٢٤٥/١، فيما يتعلق بالاستعارة القبيحة.

(٤٦) تاريخ الطبري(مذكور)، ١١٨/٢-١١٩.

(٤٧) معجم الأدباء(مذكور)، ٧٥/١٦.

(٤٨) البيان والتبيين، الجاحظ، ٣٦٨/١. تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط١٩٨٥/٥.

(٤٩) معجم الأدباء (مذكور)، ٧٥/١٦.

(٥٠) ((كان ابن المقفع... نبيل الخلق وقورا يترفع عن الدنايا... وكان يأخذ نفسه بكل ما يمكن من خصال المروءة والشعور بالكرامة)). العصر العباسي الأول(مذكور)، ٥١٠.

(٥١) الفن ومذاهبه في النثر العربي(مذكور)، ١٥٧-١٥٨. نقلا عن نزهة الالبا، ٢٥٥.

تدبير الوراقين

((وإنما كان -الجاحظ- حاطب ليل، ينقل من كتب الوراقين))

مروج الذهب، المسعودي، ١/٩٩.

١: ما يصنع الوراق العاكف طيلة النهار على نقل الكلمات وتكرار اسم مؤلف الكتاب؟ وهل نسخ الكتاب إلا محاولة لإشهار نسبة الكتاب إلى الاسم؟ يقر الجاحظ ان الوراق يشتغل على الاسم، فهو يكرره ويودعه السوق ليصير عمله مرهونا بشيوعه، وباهتمام القارئ به أكثر من موضوع الكتاب. ولذا يضطر أول الأمر إلى التخلي عن اسمه والى كتابة الكتب ونسبتها إلى أسماء معروفة (منسوخة نسخا كثيرا) ويقول انه يكتب الكتب الهامة وذات القيمة الفكرية العالية وينسبها إلى اسمه -عمرو بن بحر- فلا يحفل بها الوراقون أو يقرؤها قارئ. وقد يكتب الكتب المتوسطة أو الرديئة ويلحقها باسم غير اسمه، كأن ينسبها إلى ابن المقفع أو للحسن بن سهل، فيعنى بها الوراقون، وينسخونها ويتداولها القراء. ولكن ما مبرر تخلي الجاحظ عن نسبة كتبه؟ أهي الرغبة في الكتابة أم الرغبة في أن يرى ما يكتب منسوخا ومقروءا، فكثيرا مايتمنى المؤلف ان يكثر نسّاخ كتابه ويكثر نسخه ((ولا يبطل فيخلق على مرور الأيام))[1]؟ أم هي ضرورات الكسب؟ أم ان هناك سببا آخر يسكت عنه؟

تبدأ علاقة الجاحظ بالوراقين في مرحلة مبكرة من حياته. إذ يروي ياقوت الحموي انه كان يكتري دكاكين الوراقين ليلا للقراءة[2].ويعني هذا

ان صلته بهم كانت حسنة! فهم يكسبون منه مالا لقاء استغلاله ليلا للكتب التي يعملون على نسخها في النهار. أي انهم ينتفعون من الكتب حتى وهم نائمون في بيوتهم وتعمل لهم دكاكينهم في الليل مثلما تعمل في النهار. وتريحهم أكثر أمانة الجاحظ -القارئ الليلي- لأنه يعيد في النهار نسبة ما يكتب إلى الأسماء الأصلية، أو التي يعدها الوراقون أسماء أصلية. إنهم ينتفعون من القارئ ولا يضرون أصحاب الكتب ولذا فهم على صلة حسنة به، وهم يباركون عمله الليلي ولا يرون فيه أية شبهة قد تُلحق القارئ الليلي باللص.

٢: يعمل اللص في الظلام وفي صمت، وهو في هذين الأمرين يشبه القاري الذي يعمل في الليل وفي صمت وبصبر متواصل. ويجتهد اللص في الحصول على الأشياء المملوكة لغيره -المنسوبة لغيره- ويغير ملكيتها إليه، أو يغير نسبتها إليه، بحيث لا يعرفها صاحبها الأصلي إذا رآها في الصباح متداولة في السوق. أو لعله لا يستطيع إثبات نسبتها الأولى حتى إذا هو عرفها، بسبب التغيير الذي أجراه اللص على ملكية الشيء أو بسبب النسخ الذي هو في احد معانيه مسخ الشيء و((وإزالته وإبطاله وإقامة شيء مقامه))[٣]. ولو لم يكن اللص ماهرا لما نجح في نقل النسبة ولاضطر إلى إعادة ما سرق إلى صاحبه مع اخذ نصيبه من العقاب، مثلما يضطر القارئ الليلي إلى نسبة الكتب إلى أسماء مؤلفين آخرين غيره في اليوم الثاني ليقوم الوراقون باستنساخها والقراء بقراءتها.يلمح الجاحظ في كتاب الحيوان إلى موقف يضطر فيه اللص إلى التخلي عن رغبته في نسبة الأشياء إليه بعد ان يستسلم

لإغـواء الحكايـة التي يرويها صـاحب البيـت فينـساق إلى إغـراء تملك نـسبة الأشـياء الموجـودة في البيـت إليـه دون عنـاء وبمـساعدة المالـك الأصـلي أو راوي الحكايـة. يـصغي اللـص/المـروي لـه إلى الحكايـة إصـغاء، ولا ينتبـه إلى أنها حكاية يُراد منها الإيقاع بالمروي له لإبقاء النسبة سليمة وعـصية علـى أيـة محاولة عبث أو تغيير قد تتعرض لها. وتوقـع الحكايـة بـاللص لأنـه لا يميـز بـين ظاهر الحكاية البريء وباطنها الملغم. ولأنقل الحكايـة مختـصرة هنـا: يحـس صـاحب البيـت بوجـود لـص في أعلـى الـدار فيحتـال للإيقـاع بـه عـن طريـق الحكاية فيروي لزوجه وعلى مسمع اللـص قـصة لـص وثـب علـى بيـت فـانتظر استقامة ضوء القمر لينزل إلى البيت ويجمع ما فيه من أغراض ويصعد بها إلى الأعلى متسلقا ضوء القمر لينجو.

إلى هنا تنتهي حكاية صاحب البيت، ولكن طرفـة الجـاحظ أو حكايتـه تستمر، حيث ينسى اللص انها حكاية وان عليه ألا يصدق ظاهرها، فقد تكـون مصيدة، وان عليه ان يفر من شباكها! ينسى اللص كل ذلك وينتظر ضوء القمر فيخـالف أهـم شـرط مـن شـروط عملـه، اعـني الظـلام، مثلمـا كـان قـد خـالف الشرط الآخر، أي الصمت، وانجر إلى الكلام أو إلى المصرح به من الحكايـة. ومـع اكتمـال ضـوء القمـر نـزل عمـلا بظـاهر الحكايـة ليقـع في يـد صـاحب البيت/الراوي.

ينتهـي الجـاحظ/القـارئ الليلـي بالفشل كلمـا استجاب لغوايـة المـؤلفين الآخرين، ليضطر إلى التخلي عن حلمه بنسبة الكتب إلى اسمه، فيعيدها إلى أصحابها الأصليين أو أصحابها الذين لا يكفون عن إغوائه بالحكاية ذاتها كـل

ليلة. أما إذا نجح الجاحظ في التخلص من غواية الحكاية وانتبه إلى انها حكاية بوجهين تريد غير ما تقول وتقول غير ما تريد وتحبط نية القارئ الساذج الذي يتعلق بظاهرها ويصدق ما يقوله الظاهر له، فعند ذلك سيتمكن من التخلص من مأزق الحكاية، وسيستطيع تغيير النسبة إليه، دون ان يسميه احد لصا، ودون ان يُوقع به.

أليس هذا المعنى هو ما نجده في حكاية أخرى يرويها الجاحظ في كتاب البخلاء، ولكن هذه المرة منسوبة إليه، إذ حدثت له مع محفوظ النقاش. والحكاية ليلية مثل حكاية اللص وصاحب الدار، إذ تجري في الظلام الذي يضطر، مع المطر، محفوظ النقاش إلى دعوة الجاحظ إلى بيته وترغيبه في طعامه بالقول: ((أين تذهب في هذا المطر والبرد ومنزلي منزلك وأنت في ظلمة وليس معك نار وعندي لبأ لم ير الناس مثله وتمر ناهيك به جودة لا تصلح إلا له))[٤]. يقول الجاحظ: ((فملت معه. فأبطأ ساعة ثم جاءني بجام لبأ وطبق تمر، فلما مددت قال: يا أبا عثمان انه لبأ وغلظة، وهو الليل وركوده، ثم ليلة مطر ورطوبة وأنت رجل قد طعنت في السن، ولم تزل تشكو من الفالج طرفا، وما زال الغليل يسرع إليك، وأنت في الأصل لست بصاحب عشاء. فان أكلت اللبأ ولم تبالغ، كنت لا آكلا ولا تاركا، وحرشت طباعك، ثم قطعت والأكل أشهى ما كان إليك. وان بالغت بتنا في ليلة سوء، من الاهتمام بأمرك. ولم نعد لك نبيذا ولا عسلا. وإنما قلت هذا الكلام، لئلا تقول غدا: كان وكان. والله قد وقعت بين نابي أسد. لأني لو لم أجئك به وقد ذكرته لك، قلت بخل به وبدا له فيه، وان جئتك به ولم أحذرك منه ولم اذكر

لك كل ما عليك فيه، قلت: لم يشفق علي ولم ينصح، فقد برئت إليك من الأمرين جميعا، فان شئت فأكلة وموته، وان شئت فبعض الاحتمال ونوم على سلامة فما ضحكت قط كضحكي تلك الليلة. ولقد أكلته جميعا فما هضمه إلا الضحك والنشاط والسرور، فيما أظن))[٥].

يسمع الجاحظ كلام محمود النقاش وتبريراته ويراقب تشكل مستويي القول عنده: المصرح به الذي يظهر خوف المخاطِب على المخاطَب ضرر الأكل، فهو كبير السن يشكو من الفالج وليس بصاحب عشاء..والمستوى الآخر المسكوت عنه: الذي يضمر نية ثني المخاطَب عن الطعام بخلا به وندما على الدعوة إليه. وسينتبه الأخير إلى ما يضمره الحكي، فلا يخاف اثر الأكل الذي وُصف له، وهو خطر قد يصل إلى الموت، فيضحك ويأكل ويهضم، أي ينجو. ويمكن ان ننتفع بهذه الحكاية فنؤولها على الشكل الآتي: يستوفي الجاحظ شرطي اللص، أي العمل في الظلام وفي صمت، ليحصل على حكاية تدخل في سياق كتاب البخلاء، وتنسب إلى اسمه دون ان يضطر إلى نسبتها إلى اسم غير اسمه في الصباح مثلما كان يفعل من قبل، إذ ينسب الكتب التي يؤلف إلى أسماء مؤلفين آخرين. وقد يغوي غيره من القراء الذين لا يستطيعون مقاومة سحر حكايته فيضطرون إلى نسبة ما يكتبون من كتب إلى اسم عمرو بن بحر الجاحظ في الصباح.

٣: لن يستمر وضع الوفاق القائم بين القارئ الليلي المتصف بالأمانة الذي يعيد النسبة إلى أصحابها الأصليين نهارا، والوراقين الذين ينتفعون بكراء القارئ دكاكينهم ليلا بعد ان ينصرفوا للنوم والراحة. فهؤلاء سيكتشفون

خيانة القارئ للمؤلفين، وسيفاجئون بنسبة ما يكتب (يسرق) إلى اسمه كما سيضطرون إلى نسخ كتبه وتكرار اسمه، لأنه استطاع تمويه النسبة الأصلية على القارئ فأوقعه تحت تأثير غواية ما يقول. ما يصنع الوراقون؟ إنهم مجبرون على نسخ كتب الجاحظ استجابة لطلب القراء، وهم يتمنون في الوقت نفسه إلحاق العقاب به جزاء خيانته التي جعلته يتفوق عليهم ليظلوا هم ناسخين لكتبه ساعين في شهرته وكسبه.

٤: لنذكر مدح الجاحظ الشهير للكتب، سبب تميزه وحظوته عند الوزراء والخلفاء والقراء، وقد جاء في مقدمة كتاب الحيوان، ويتضمن أكثر من إشارة قسم منها واع وقسم غير واع، وجاء القسم الأخير، غير الواعي، في أثناء نقله وإسناده لغيره من المؤلفين. وفيه إشارتان؛ الأولى: تلميح إلى ان الكتب الكبيرة أحسن من الكتب الصغيرة، فالعتبي يذكر كتابا لبعض القدماء فيقول: لولا طوله وكثرة ورقه لنسخته، فيقول ((ابن الجهم: لكني ما رغبني فيه إلا الذي زهدك فيه، وما قرأت قط كتابا كبيرا فأخلاني من فائدة، وما أحصي كم قرأت من صغار الكتب فخرجت منها كما دخلت))[٦]. ويقول ابن الجهم في مكان آخر وفي المعنى نفسه: ((إذا استحسنت الكتاب واستجدته، ورجوت منه الفائدة ورأيت ذلك فيه، فلو تراني وأنا ساعة بعد ساعة انظر كم بقي من ورقه مخافة استنفاده، وانقطاع المادة من قبله، وان كان المصحف عظيم الحجم كثير الورق، كثير العدد فقد تم عيشي وكمل سروري))[٧].

أما عدد الكتب فينبغي ان يكون كبيرا، و((لا بد من تكون الكتب أكثر من السماع))[٨]. ويحسن ان تكون نسخ الكتاب الواحد كثيرة ((وحدثني

موسى بن يحيى قال: ما كان في خزانة يحيى... كتاب إلا وله ثلاث نسخ))[9]. ويتصل بعدد الكتب وحجمها تزينها والاهتمام بمظهرها، لان الجاحظ يرى كما ينقل عن ابن داحة الذي اخرج ديوان أبي الشمقمق ((في جلود كوفية، ودفتين طائفيتين، بخط عجيب))[10] ان العلم ليعطي على حساب ما يعطى. وسيزيد التزيين الكتب ثقلا، ويجعلها اكبر من المعتاد. وعلى أية حال فالكتاب الثقيل متقبل لأنه في النهاية ((وعاء ملئ علما وظرف حُشي فهما))[11]. كما يقال، وكلما كبر الوعاء ازدادت الفائدة. أما الإشارة الثانية غير الواعية فتتضمن ما يشبه الأرصاد، بمصير الجاحظ مادح الكتب ومؤلفها، وربما التلميح الذي سيبني عليه مؤلف سيرة الجاحظ نهايتها، وهو تلميح ينتفع به كاتب السيرة المعاصر /أنا/ لينسج على منواله ما سيقترح من سيرة للجاحظ. وسيظهر التلميح أو الإشارة في المقتبسات الآتية:

١. ((لولا الكتب لغلب سلطان النسيان سلطان الذكر))[12]. فالكتب تبقي ذكر الوراقين ولولاها لغلبهم النسيان ولطواهم الزمن، فهم ليسوا مؤلفين، وليسوا كالجاحظ. أما كيف سيتم ذلك؟ فهو ما سيوحي به المقتبس الآخر:

٢. ((جُعل... الكتاب لنازح الحاجات))[13]. أي انه يضمر الحاجة، لا حاجة المؤلف أو القائل أو معناه، بل حاجة ابعد، ربما تكون حاجة النساخ أو الوراق، أو نيته أو رغبته التي سنذكرها فيما بعد. وهي حاجة تتصل بنهاية الجاحظ، في هذه السيرة، وبموته الذي يرتبط بالكتاب، وهو ما يشير إليه المقتبس الثالث:

٣. ((قال- يريد عبد الله بن عبد العزيز: لم أر أوعظ من قبر ولا امنع من كتاب))[١٤].وكان عبد الله ((ينزل مقبرة من القابر، وكان لا يكاد يُرى إلا وفي يده كتاب))[١٥]. ويهيئ الجمع بين القبر والكتاب في مقتبس واحد وورودهما مفضلين على ما سواهما، الجاحظ لتقبل العلاقة بين الكتاب والموت. مثلما يقدم للوراقين وسيلة تخلصهم من الجاحظ الذي سيُضمن ثناءه على الكتب إشارة واعية، وهي النوع الثاني من الإشارات، إلى ما سواه من الناس غير المتميزين، وغير مجيدي لعبة تحويل نسبة ما ينسخون إليهم، وستتضح الإشارة في المقتبسات الآتية:

٤. ((ولو لم يكن من فضله عليك -ويقصد الكتاب- وإحسانه إليك، إلا منعه لك من... النظر ومن عادة الخوض فيما لا يعنيك، ومن ملابسة صغار الناس وحضور ألفاظهم الساقطة، ومعانيهم الفاسدة، وأخلاقهم الردية، وجهالاتهم المذمومة، لكان في ذلك السلامة ثم الغنيمة))[١٦]. سيميز الجاحظ، في كلام له لا لغيره كما في المقتبسات التي تضمنت الإشارات غير الواعية أعلاه، وفي خطاب يتخفى وراءه المخاطب ليعود عليه فيما يشبه المونولوج.. سيميز بين نوعين من الناس، أول: يشبهه، يلازم الكتاب ويصاحبه فينشغل به عن صحبة غيره، وهم النوع الآخر من الناس (الذين لا يشبهونه) فهم لم يصيروا مؤلفين، لأنهم مشغولون بغيرهم، ينسبون الكتب إليهم وينسخونها لهم، ولأنهم لا يمتلكون القدرة على الكتابة، لان ألفاظهم ساقطة ومعانيهم فاسدة وأخلاقهم ردية وجهالاتهم مذمومة. وهي جهالة جعلتهم في موضع القراء السذج، واللصوص المكشوفين، والناسخين أو الوراقين. ويتضمن المقتبس في نهايته

تنبيها إلى ان الكتاب يُؤمن جانبُه، فلا سوء أو شر يأتي منه، وهو ما سيظهر أيضا في المقتبس الثاني الذي يقول فيه:

٥. ((والكتاب هو الجليس الذي لا يطريك، والصديق الذي لا يغريك، والصاحب الذي لا يعاملك بالمكر، ولا يخدعك بالنفاق، ولا يحتال لك بالكذب))[١٧]. لنقل، إذن، إن الجاحظ يخشى الآخرين، وفي هذا السياق الوراقين، ويفضل عليهم الكتاب ويصرح بذلك. ولكن ألا يقوي هذا الكلام عزيمة الوراقين في اللجوء إلى الكتاب ذاته وسيلة للنيل من الجاحظ؟

لنتابع، ويتابع الوراقون قبلنا في القرن الثالث الهجري، ما سيؤكد عليه الجاحظ في ثنائه على الكتب، من خضوع الكتاب، وضعفه ومن عجزه عن ان يؤذي مالكه الذي ينقطع إليه معتزلا الناس، ومنهم الوراقين، ثقة منه بضعفه وخضوعه وطواعيته، وهو ما سيعبر عنه فيما ننقله من مقتبسات في أدناه:

١. ((لا ينطق -أي الكتاب- إلا بما تهوى))[١٨].

٢. ((ان شئت كان -الكتاب- أبين من سحبان وائل، وان شئت كان أعيا من باقل))[١٩].

٣. ((ولا اعلم رفيقا أطوع، ولا معلما اخضع ولا اقل جناية ولا اقل إملالا وإبراما... ولا اقل تصلفا وتكلفا، ولا اترك لشغب، ولا ازهد في جدال، ولا اكف عن قتال، من كتاب))[٢٠].

سوف يتدبر الوراقون أمر الجاحظ، وهو تدبر تساعدهم فيه إشاراته في ثنائه على الكتاب، سواء كانت واعية أم غير واعية. فهي في الحالة الأولى

تدل على ان الجاحظ قبل بما يقوله غيره من المؤلفين أو الكتاب عن حجم الكتب، وعلاقته بالفائدة التي لن تكون فائدة في الأحوال كلها كما سنرى! وعن أهمية تزيينها، وعن علاقتها بالموت، العلاقة التي لن تكون شاذة ومخيفة ينبغي ان يُحذر منها! فالجالس بين الكتب جالس بين القبور، أو في القبر، ولا غرابة في ذلك أو خوف! وان نقل الجاحظ لمقتبسات أولئك المؤلفين إنما هو تصديق بها ووقوع في شراكها، وحمق سيترتب عليه جزء من التدبير-تدبير الوراقين اعني- فهو يجعل الجاحظ، كما صرح فيما عددناه إشارات واعية، واثقا بالكتب، مطمئنا لوفائها وحسن مكافئتها، ولخضوعها، وسينبه تصريحه بهذه الأمور الوراقين إلى الأداة التي ستنتج سيرة للجاحظ من بين سير كثيرة لم تتوقف ولم يحد انحرافها شيء[٢١].

٥: سيكون على الوراقين ان يغووا الجاحظ هذه المرة فيوهموه انهم ينسخون له كتبا رفيعة تناسب حجم اسمه وشهرته، كتبا مخطوطة بحروف كبيرة، سهلة القراءة لا تتعب عينيه الجاحظتين، ورقها فاخر ثخين يقاوم تأثير الزمن والأرضة والرطوبة. وهي كتب مزينة ومجلدة بجلد سميك يحمي أوراقها من التلف ويضفي عليها الفخامة والجمال الملائمين. ولكنه في الوقت نفسه يضاعف حجم الكتاب المنسوخ للجاحظ قياسا بغيره من الكتب المنسوخة لسواه من القراء، ويزيد ثقله وتأثيره.

تنطلي حيلة الوراقين على الجاحظ ويرى في عملهم إقرارا بتفوقه عليهم وتقديرا لمكانته الأدبية والفكرية. ويضع الكتب في ترتيب صاعد إلى السقف

يظهر جمالها ويبدي عناية الوراقين بتجويدها. وكلما ارتفعت الكتب زاد تأثير سقوطها على القارئ الجالس تحتها إلى حد انها قد تقتله.

تمثل نهاية الجاحظ مقتولا برفوف الكتب التي تسقط عليه -وهي رواية نادرة- ختاما معقولا لسيرة كتلك التي وصفت، وجزاء عادلا على خيانة قارئ ليلي يتمتع بذكاء مكنه من تغيير نسبة الكتب إلى اسمه دون ان يشعر به احد. كما انها نهاية توحي بان لا احد يستطيع ان ينجو من غواية الحكي مهما بلغ من الذكاء.

الهوامش

(١) كليلة ودمنة، ابن المقفع، ، منشورات مكتبة المثنى، بغداد- العراق، (د.ط.ت)، ٨٩.

(٢) معجم الأدباء، ياقوت الحموي، تحقيق: احمد محمد الرفاعي، مطبوعات دار المأمون، ٦٠/٦.

(٣) القاموس المحيط، الفيروزابادي، ٢٨١/١.

(٤) البخلاء، الجاحظ، تحقيق: طه الحاجري، دار المعارف-مصر، ط١٩٧٦/٥، ١٢٣-١٢٤.

(٥) المصدر السابق.

(٦) الحيوان، الجاحظ، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، مؤسسة الاعلمي، بيروت- لبنان، ط٢٠٠٣/١، ٥٤/١.

(٧) المصدر السابق.

(٨) المصدر السابق، ٥٥/١.

(٩) المصدر السابق.

(١٠) المصدر السابق، ٥١/١.

(١١) المصدر السابق، ٤٩/١.

(١٢) المصدر السابق، ٥١/١.

(١٣) المصدر السابق.

(١٤) المصدر السابق، ٥٨/١.

(١٥) المصدر السابق.

(١٦) المصدر السابق، ٥٣/١.

(١٧) المصدر السابق، ٥٢/١-٥٣.

(١٨) المصدر السابق، ٤٦/١.

(١٩) المصدر السابق.

(٢٠) المصدر السابق، ٤٧/١-٤٨.

(٢١) انظر: الجاحظ "حياته وآثاره"، طه الحاجري، المقدمة حيث يشير إلى تعدد سير الجاحظ وانحرافها عن التاريخ إلى درجة يجده في بعضها نحويا له ترجمة في طبقات النحويين.

دفاع عن القبح

ان الجاحظ يصغي بتأليف
الكتاب -البيان والتبيين- إلى
صوت يصيح في أعماق نفسه

طه الحاجري، الجاحظ، ٤٢٥

تنويه:

تبدأ السير بملامح الشخصية الخارجية. وتتوقف في الغالب عند القبح. ومن الأمثلة على ذلك، الحطيئة ((وكان... قبيح المنظر، رث الهيئة))[١]. والفرزدق الذي لُقب بذلك ((لجهامة وجهه وغلظته))[٢]. وكثير ((الذي لم يكن... حسن الخلق ولا مقبول الصورة، وإنما كان دميما بشع النظر مضحكا لمن يراه... وكان قصيرا مسرفا في القصر))[٣]. وبشار وكان ((أعمى جاحظ الحدقتين يغشاهما لحم احمر... عظيم الوجه مجدورا))[٤]. وكان كما يقول الأصمعي ((أقبح الناس عمى وأفظعهم منظرا))[٥]. وقد نجد غير هؤلاء كثيرين إذا تتبعنا كتب التراجم. ولكن الشيء الذي يستوقف القارئ فيها، هو انها قلما تقف على الشكل الجميل أو على غير القبح!

متن:

يؤلف الجاحظ البيان والتبيين في السنوات الاخيرة من عمره[٦] ليكون، كما في كتبه الأخرى، تعبيرا عن موقف ما ودفاعا ربما في الظاهر عن البلاغة وعن البيان، فبهذا الأخير يقترن الحمد ((كلما كان اللسان أبين كان

احمد))[٧]. وبه يتميز الرجل العاقل، المتكلم عن غيره ممن هم اقل منه منزلة، وممن يقعون في مراتب سفلى، كالنساء والصغار والمجانين.

((وضرب الله مثلا لعي اللسان ورداءة البيان حين شبه أهله بالنساء والولدان (أومن يُنشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين)...))[٨]. ويُراد هذا الصنف لجماله، ولحسن صورته، ولما يثيره من شهوة ومن إمتاع، فهو يشبع الغريزة ولا يتصل بالعقل الذي يحتاج إلى المنطق الحسن، والى الإبانة، اللتين تبلغان وتُفهمان، وترضيان الروح والعقل. ولذا يحسن اقتران العيب والنقص بالجمال، فذاك يجلي الجمال ويقترب به من غايته، أي الإمتاع والإثارة. وسيعبر الجاحظ عن هذا في ما ينقله عن العلاقة بين اللحن والجواري، فيقول: ((واللحن من الجواري الظراف ومن الكواعب النواهد، ومن الشواب الملاح، ومن ذوات الخدود الغرائر، أيسر. وربما استملح الرجل ذلك منهن... وكما يستملحون اللثغاء إذا كانت حديثة السن، ومقدودة مجدولة، فإذا أسنت واكتهلت تغير ذلك الاستملاح))[٩]. وتضعف هذه العلاقة أو تصبح مكروهة وبشعة إذا كبرت الجارية واكتهلت، فتغيرت ملامحها لتدخل في جنس الخشونة أو الرجولة. أو القبح فعندها سيكون الخطأ وقلة التبيين عيبا. وسيكون عليها ان تستبدلهما بالبلاغة والتبيين.

ولكن هل الذكور كلهم والبلغاء من القبيحين أو ينبغي ان يكونوا كذلك مجبرين لأنهم يصدمون العين، ويؤلمون النفس، اللتين تتأذيان لمنظرهما، فلا يكونون أداة شهوة أو موضوع رغبة؟ فماذا لو كان الذكر بليغا مكتمل القدرة على البيان والتبيين وجميلا في الوقت ذاته؟ لا يجيب الجاحظ عن

هذا السؤال إجابة مباشرة وإنما يلجأ إلى سهل بن هارون، ليس لأن السؤال يتعلق به ويتصل بدفاعه عن البيان. بل لان سهلا، مقبول الرأي، مسموعه فهو، كما يقول الجاحظ ((عتيق الوجه، حسن الشارة، بعيدا من الفدامة، معتدل القامة، ومقبول الصورة))[10]. لننتبه إلى ان الجاحظ يحاول ان يتلاعب بالمنظور التقليدي الذي ينطلق منه مؤلف السيرة، ويركز فيه على القبح الخارجي. فهو ينقل الصفات الحسنة، أو غير القبيح، ويبالغ في النقل، فلا يكتفي بجملة أو جملتين كما يفعل المؤلفون في السيرة وإنما يطيل، ويجمع ما يستطيع من ملامح الوسامة فلا يركز على الوجه وحده.

لنعد إلى جواب سهل بن هارون، وهو رجل غير قبيح، ((قال سهل بن هارون لو ان رجلين خطبا أو تحدثا... وكان احدهما جميلا بهيا، وكان الآخر قليلا قميئا، وباذ الهيئة دميما... ثم كان كلامهما في مقدار واحد من البلاغة... لتصدع عنهما الجمع وعامتهم تقضي للقليل الدميم على النبيل الجسيم، وللباذ الهيئة على ذي الهيئة، ولشغلهم التعجب منه عن مساواة صاحبه به، ولصار التعجب منه سببا للعجب به، ولصار الإكثار في شانه علة للإكثار في مدحه، لان النفوس كانت له أحقر، ومن حسده ابعد. فإذا هجموا منه على ما لم يكونوا يحتسبونه، وظهر منه خلاف ما قدروه، تضاعف حسن كلامه في صدورهم، وكبر في عيونهم))[11]. سيكون، إذن، حظ القبيح البليغ اكبر من حظ البليغ حسن الوجه، بل ستكون المزية في الأول عيبا ونقصا في الثاني. وهذا ما يذكره الجاحظ صراحة عن سهل بن هارون الذي يبدي رأيه ذاك، وهو يدري انه يدخل على ((حاله النقص))[12]. ويدخل على حال

الجاحظ القبيح الكمال. وسيكون، إذا وصلنا هذا الكلام بكلام الجاحظ السابق عن الجواري، الجمال عيبا وسيكون غير محبب، بينما سيكون القبح مزية وسمة من سمات البلاغة ومتطلباتها التي تجد للجمال تعريفا وتقدم له تصورا غير المتعارف عليه، بل لعلها تقلبه قلبا، فقد ((مدحوا سعة الفم وذموا صغر الفم))[13]. ونعلم ان كبر الفم ليست سمة جمالية في غير هذا السياق، وهي ادخل في القبح. ولكنها إذا اتصلت بالبلاغة صارت جمالا. وهو ما سيؤكد الجاحظ عليه. فيسأل في مرتين في الصفحة ذاتها في الأولى ((ما الجمال؟ قال... رحب الشدقين))[14]. وفي الثانية ((قلت لاعرابي: ما الجمال؟ قال... رحب الشدقين))[15]. لنفهم ان البلاغة والجمال يتعذر اجتماعهما في واحد. إذ البلاغة تتطلب صوتا جهيرا، وواضحا، يتميز منه السامع الأصوات والمقاطع والكلمات ليفهم المعاني، وليتبين المقصود من الكلام. ولا تتوفر هذه بغير آلة جزء منها الهيئة الخارجية، ومنها الأشداق، التي ان صُغرت ودقت أثرت على جهارة الصوت ووضوح المنطق، وان كبرت أثرت على الهيئة ومالت بها إلى القبح، الأمر الذي يجعل ((البيان الجيد والجمال البارع قليلا))[16].

يدافع الجاحظ في الظاهر عن القبح، لأنه يتصل بآلة البيان، ولان البيان مما يجمل في الرجل ومما تُستمال به القلوب وتنثني الأعناق[17]. ومما النفوس إليه أسرع[18]. وهو مما لا يتوفر لصاحب الهيئة الحسنة الذي تتصل بهيئته النقص، أي نقص آلة البيان، وأولئك لا يُتخذون إلا للهو وللشهوة وللإمتاع وللإضحاك. لنقل ان الجاحظ يدافع عن البيان وما يتصل به من

كمال آلة ومن فائدة عقلية، وهو ما يعلن عنه كما قرانا. فهل ثمة دفاع ابعد من هذا؟

وصل:

يتتبع الجاحظ سير الأدباء والكتاب المعروفين الذين سبقوه، ويقرأ عنهم كثيرا، فهو يريد ان ينتمي إليهم ويريد ان يكون واحدا منهم، يحتفي به المؤلفون ويخصصون في طبقاتهم مساحة لسيرته. فيقرأ عنه الكتاب الناشئون ويتمنون ان يكونوا مثله. ولكن منظور مؤلفي السيرة يؤثر فيه، فهو منظور يركز على القبح، ويلتقطه، ويحرص على إبرازه للقارئ. وقد يفكر في انه واحد من أولئك الذين لن يفلتوا من هذا المنظور، فهو قبيح. فقد كان جاحظ العينين، لقبه الناس بالجاحظ لذلك فيكره ذلك اللقب لأنه سيكون عنوانا دالا على قبحه تبدأ به سيرته التي سيؤكد مؤلفوها على انه ((اشتهر بقبح خلقته))[19]. كما تؤكد على ان جزءا غير قليل من أخبار سيرته يُبنى على ذلك القبح. ومن أشهر تلك الأخبار ما جاء في رغبة المتوكل، وقد سمع بعلم الجاحظ، في ان يؤدب ولده، وقد استقدمه إلى سر من رأى ((فلما رآه استبشع منظره، فأمر له بعشرة آلاف درهم وصرفه))[20]. هل يخشى الجاحظ من يفعل لسيرته فعل المتوكل فلا يقراها، لأنه تقف على قبحه كثيرا؟

لن يكون القبح مؤذيا للجاحظ لو ان المؤلفين، كالأصمعي، لم يعنوا به – كما لم يعنوا بالجمال– فيمرون عليه دون ان يذكروه. ولم يكن مؤذيا لولا انه ثقافي، إذ القبيح في سياق السيرة يشير إلى النقص الذي يتمناه مؤلف السيرة لصاحبها –إذ هو اقل منه قيمة وشهرة وإذ هو لا ينتج غير شروح وتعليقات–

ويخافه صاحب السيرة. فالحطيئة يشعر ورغم إشارة الأصمعي إلى اختلاف هيئته القبيحة عن نصه الجميل، إذ يقول ((كان الحطيئة جشعا سؤولا ملحفا ودنيء النفس، كثير الشر، قليل الخير، بخيلا، قبيح المنظر، رث الهيئة، مغمور النسب، فاسد الدين، وما تشاء ان تقول في شاعر من عيب ألا وجدته، وقلما تجد ذلك في شعره))[٢١]. يشعر ان أحدا لن يُعنى به أو يقرأه، ولذا يطلب من كعب بن زهير، وهو ابن شاعر معروف وهو غير موصوف بالقبح، ان يقول شعرا يذكر فيه نفسه، ويضعه بعده، ((فان الناس -كما يقول الحطيئة لكعب -لأشعاركم أروى واليها أسرع))[٢٢]. ويشير طه حسين إلى ما نريده (نقصا) في هذا السياق عند كثير فيقول انه: ((ليس من الغزلين المقدمين ولا يصح ان يقرن إلى جميل، ولا ان يقاس بابن أبي ربيعة ولا ان يقدم على ابن ذريح))[٢٣]. لا لان شعره رديء. فقد ((كان شاعرا مجيدا))[٢٤].

ولكن لأنه قبيح مضحك القبح، ولأنه قصير اثر قبحه وقصره في شخصيته، فجعلاه أحمق لا يستطيع ان يتأثر بما تأثر به أمثاله من الشعراء الغزلين. ولذا يأتي شعره كما يتصور طه حسين ناقصا يخلو من ((صدق اللهجة وحرارة العاطفة))[٢٥]. ويظهر النقص عند الفرزدق -كما يقول الجاحظ نفسه- في عجزه عن اللحاق بمنافسه جرير في ما يكتب من أغراض الشعر. وقد يبلغ ذلك العجز ذروته في غرض الغزل. فهو ليس له بيت واحد مذكور في النسيب وان ((كان مشتهرا بالنساء وكان زير غوان... وجرير عفيف لم يعشق امرأة قط وهو مع ذلك اغزل الناس شعرا))[٢٦]. ولم يكن جرير ممن يوصفون بالقبح.

توجه رغبة الجاحظ في التخلص من النقص الذي يجره القبح عليه، دفاعه عن البيان. فهو دفاع يقوم على العلاقة بين القبح والكمال، أو بين القبح وجودة التأليف -أو البيان والتبيين- إذ يحتاج اكتمال الآلة إلى نقص في سمة من سمات الجمال المعهود، كأن يحتاج إلى سعة الفم لا إلى صغره. وسيؤدي ذلك القبح إلى التذكير، لأنه سيخرج الرجل من حد المرأة الجميلة التي تُراد شهوة لجسدها، ليدخله في حد الرجل القبيح الذي تميل إليه الأعناق والقلوب إعجابا وهيبة. وسيزول النقص الذي يلحق بالقبيح ليحل محله اعتذار كذلك الذي قدم لواثلة بن إياس وكان قد أتى ((حلقة من حلق قريش في مجلس دمشق، فاستولى على المجلس، ورأوه احمر دميما باذ الهيئة فاستهانوا به، فلما عرفوه اعتذروا إليه، وقالوا: الذنب مقسوم بيننا وبينك، أتيتنا في زي مسكين، تكلمنا بكلام الملوك))[٢٧]. ولن يكون للجاحظ ذنب إذ يدافع عن القبح "زي المسكين" فيظهره "زي البيان"، ومما يحسن في البليغ، ولا يُعاب أبدا إذ يترتب عليه، استغراب وتأمل وعناية بالقول وبصاحبه، أي -إذا تحدثنا عن الجاحظ- به وبكتبه. وبذلك لن يخاف الجاحظ من وصفه بالقبيح فيما سيُكتب عنه من سيرة، ولن يخوف الوصف القراء الراغبين في ان يكونوا مثله أصحاب سير وذكر. وإنما هم، وبسبب دفاع الجاحظ عنه، يتمنونه، ويفرحون به، فهو علامة تفوق، وبشارة حسنة، ويكفي ان يكون الجاحظ نفسه قبيحا!

الهوامش

(١) العصر الإسلامي، شوقي ضيف، ٩٦، دار المعارف-مصر، ط١١.

(٢) المصدر السابق، ٢٦٦.

(٣) حديث الأربعاء، طه حسين، ٢٨٨/١، المجموعة الكاملة، المجلد الثاني، دار الكتاب اللبناني، بيروت-لبنان، ط١٩٧٤/٢..

(٤) تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، ٥٦/٢، طبعة دار الهلال.

(٥) رحلة الشعر، مصطفى الشكعة، ٥٥٦، عالم الكتب، بيروت، ١٩٧٩.

(٦) انظر: الجاحظ "حياته وآثاره"، طه الحاجري، ٤٢٣، دار المعارف مصر، ط١٩٧٨/٣.

(٧) البيان والتبيين، الجاحظ، ١١/١، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط١٩٨٥/٥.

(٨) المصدر السابق، ١٢/١.

(٩) المصدر السابق، ١٤٦/١.

(١٠) المصدر السابق، ٨٩/١.

(١١) المصدر السابق.

(١٢) المصدر السابق.

(١٣) المصدر السابق، ١٢١/١.

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) المصدر السابق.

(١٦) المصدر السابق، ٣١٥/١.

(١٧) المصدر السابق، ١/١٤.

(١٨) المصدر السابق، ١/٧.

(١٩) تاريخ آداب اللغة العربية (مذكور)، ٢/١٧٠.

(٢٠) المصدر السابق.

(٢١) الأغاني، ٢/١٦٣، طبعة دار الكتب.

(٢٢) المصدر السابق، ٢/١٦٥.

(٢٣) حديث الأربعاء (مذكور)، ١/٢٨٧.

(٢٤) المصدر السابق، ١/٢٨٩.

(٢٥) السابق، ١/٢٩٦.

(٢٦) البيان والتبيين (مذكور)، ١/٢٠٨.

(٢٧) المصدر السابق، ١/٩٨.

تمثيل الصمت

يُذكر ان النابغة الذبياني، وكان خارجا من عند النعمان بن المنذر، استوقفه صبي صغير كان على بابه، ولما سئل عما جذبه إليه، قال: عيناه عينا الشاعر[1]. كان لبيد صامتا ولم يقل الشعر بعد، ولم يسمع النابغة عنه، وهو لا يعرفه، ولا يعرف له شعرا. ((ويُقال انه كان يكتم شعره في أول الأمر))[2]. وكان النابغة ناقدا، تُضرب له قبة من ادم يجلس فيها للشعراء يسمعهم، فيحكم في شعرهم ويقدم احدهم على الآخر. وكان قال للخنساء: ((لولا ان أبا بصير - يعني الأعشى- أنشدني لقلت: انك اشعر الجن والإنس))[3]. مثلما كان قلل من شأن شعر لحسان يفخر فيه بقومه منه:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

لأنه لم يلجأ إلى الاشتقاقات التي تفيد المبالغة، فهو يقول له: ((أقللت أسيافك وجفانك لأنه قال وأسيافنا وأسياف جمع لأدنى العدد والكثير سيوف والجفنات لأدنى العدد والكثير جفان))[4] وقلت يقطرن فدللت على قلة القتال ولو قلت يجرين[5]. ونعلم ان المبالغة اقرب إلى جوهر الشعر وهي الصق بموضوع الفخر.

تضرب على النابغة قبة من ادم في سوق عكاظ لتعزله عن السوق ولتمنع وصول الضجيج والصراخ واللغط إليه وليتمكن من سماع النص والتركيز عليه تركيزا يصل إلى حد مناقشة كل كلمة من كلماته لوحدها واقتراح بديل لها يناسب الغرض. هذا فضلا عن انه يعرف الشعراء الذين

يأتون إلى قبته ويعرضون شعرهم عليه، كما انهم أي الأعشى والخنساء وحسان بن ثابت يعرفونه، ولم يكن اللقاء مصادفة من غير قبة أو رواة يروون ما حصل وليس لقاء من غير نص كما هو اللقاء بلبيد. والسؤال هو لماذا يذكر مثل هذا اللقاء؟ وما دلالته؟ وما صلته بسيرة لبيد؟ الم يكن على مؤرخي لبيد ان يتجاوزوا هذه الواقعة ولا يعدوها له، فهي تميل إلىَ الثناء على الشاعر في صمته، وليس الصمت مما يمدح به الشاعر، وإنما يقدم بالكلام وبطول اللسان، وكان طرفة بن العبد اخرج لسانه فلامس أرنبة انفه(٦)، ووصف عبد الرحمن بن حسان الأخطل فقال: كأن لسانه لسان ثور(٧). لان الشاعر صوت القبيلة ومسجل مآثرها ووقائعها وأيامها ومدون ديوان العرب. ولأنه يمتاز على الآخرين انه متكلم وإنهم صامتون. أي انه يتميز عنهم بالكلام. ولعل زهير لم يعرف في ابنه شاعرا من عينيه وإنما من قوله عندما وصف زنبورا(٨).

ليس في سيرة الشاعر، أي شاعر، مكان لشعره، وإنما مكان الشعر الديوان الذي يجمعه الرواة المختصون بالشعر، وتأتي السيرة بعد ذلك بوقت ربما يطول، وهي تستنبط من الشعر، كما هي سيرة طرفة وواقعة صحيفة المتلمس التي يرى بروكلمان أنها أخذت من بيت له يذكر فيه صحيفة يسميها صحيفة العبدي ويقول إنها كانت السبب في هلاكه(٩). أو قد تكون من نسج الخيال كلها كما هي سيرة امرئ القيس فيسهم في تشكيلها بقايا الأسطورة، كما يرى سعيد الغانمي الذي يتابع أوجه الشبه بين اوديب الذي يحاول أبوه أن يقتله لنبوءة تقول انه إن كبر يقتل أباه ويتزوج أمه، وامرئ القيس

الذي يقرر أبوه أن يقتله لاشتهاره باللهو والشعر، وكلاهما لايقتل، وتتصل حوادث سيرته لتنتهي بتحقق النبوءة، وتلقي البطلين مصيرا متشابها اذ يعميان[١٠]. أو تشكلها- أي السيرة- غايات القصاص القبلية والسياسية، فهي في أحيان ما تتخذ قناعا للحديث عن معارض للخلافة وللبقاء على ذكره مثلما حدث مع عبد الرحمن بن الأشعث، ((وقصة امرئ القيس بنوع خاص تشبه من وجوه كثيرة حياة عبد الرحمن بن الأشعث، فهي تمثل امرأ القيس مطالبا بثار أبيه، وهل ثار عبد الرحمن إلا منتقما لحجر بن عدي؟ وهي تمثل لنا امرأ القيس طامعا في الملك، وقد كان عبد الرحمن بن الأشعث يرى انه ليس اقل من بني أمية استئهالا للملك، وهي تمثل لنا امرأ القيس متنقلا في قبائل العرب. وقد كان عبد الرحمن ابن الأشعث متنقلا في مدن فارس والعراق. وهي تمثل لنا امرأ القيس لاجئا إلى قيصر مستعينا به، وقد كان عبد الرحمن بن الأشعث لاجئا إلى ملك الترك مستعينا به، وهي تمثل لنا أخيرا امرأ القيس وقد غدر به قيصر بعد ان كاد له أسدي في القصر، وقد غدر ملك الترك بعبد الرحمن بعد ان كاد له رسل الحجاج. وهي تمثل لنا بعد هذا وذاك امرأ القيس وقد مات في طريقه عائدا من بلاد الروم، وقد مات عبد الرحمن في طريقه عائدا من بلاد الترك))[١١]. أو قد تشكل السيرة هذه الأمور وتلك وغيرها..

ان ما يرد في السير ة ثقافي اصطنع ليكون دالا في سياق آخر غير سياق القصيدة أو النص ولنقل في سياق الخبر أو رواية السيرة التي لا تتصل بالشاعر التاريخي المولود في زمن معين والمنسوبة إليه نصوص معينة

والمعاصر لكذا وكذا من الأحداث والشخصيات. كما لا تتصل بشعره. وإنما تتصل بموجه ثقافي أو بظاهرة تواجه الثقافة ويُسكت عن طريقة مواجهتها في الظاهر أو يعلن عن الطريقة إعلانا مثقفا، أي مموها، إذا اتفقنا على ان الثقافة قبل كل شيء وبعد كل شيء أسلوب في التمويه والالتفاف، يُراد منه تجميل الحقيقة وتزيينها! فماذا ان جاء الشعر في سياق سيرة الشاعر؟

تُذكر أبيات للبيد في سياق الحديث عن حياته، وهي تتضمن تسليما مطلقا بقدر الله وقضائه، تسليما يشبه ما يدعو إليه القران وما نادت به في القرن الثاني جماعة تتبع اتجاها فلسفيا يُدعى الجبرية يُلخص باعتقاد مفاده ان الإنسان مسير لا مخير. والأبيات هي:

ان تقوى ربنا خير نفل	وبإذن الله ريثي وعجل
احمد الله فلا ند له	بيديه الخير ما شاء فعل
من هداه سبل الخير اهتدى	ناعم البال ومن شاء أضل

ويعقب المؤلف على الأبيات بالقول: ((قال لبيد هذا في جاهليته، فوافق قوله التنزيل العزيز))[١٢]. وهذه الجملة -الأخيرة- لا تشبه الأبيات الشعرية، إذ لا تشرحها، ولا تعلق عليها، ولا تبين قيمتها الفنية. وإنما تذهب بعيدا عنها لتخرج بنتيجة تتصل بالسيرة ولا تتصل بشعر لبيد. وما يتصل بالسيرة هو التماثل بين القول والتنزيل العزيز، تماثلا يصل إلى التطابق مع اختلاف الدال في الظاهر، إذ الدال في التنزيل معجز يتمتع بخصائص صوغية متفردة لا يشركه فيها نص آخر. وسيؤدي هذا التماثل إلى تعرية الدال الأسبق أي شعر لبيد من جماليته، وسيحوله إلى حامل تقريري الصيغة مباشر

تأتي مزيته من مدلوله أو محموله الذي يتطابق مع محمول آخر سيأتي لاحقا هو التنزيل العزيز مع تفوق دال الأخير. ويعني هذا ان لبيدا لم يقل شيئا جديدا مع انه وكما تؤكد الجملة قد قال هذا -الذي يترك من غير تعيين فهل هو شعر أم غيره!- في الجاهلية.

لنمر من هذا إلى خبر جود لبيد، ((وقد كان آلى على نفسه في الجاهلية ألا تهب صبا إلا اطعم، وكان له جفنتان يغدو بهما ويروح في كل يوم على مسجد قومه ويطعمهم. فهبت الصبا يوما والوليد لبن عقبة على الكوفة. فصعد الوليد المنبر فخطب الناس ثم قال: ان أخاكم لبيد بن ربيعة قد نذر في الجاهلية ان لا تهب صبا إلا اطعم وهذا يوم من أيامه وقد هبت صبا فأعينوه. وأنا أول من فعل. ثم نزل وأرسل إليه بمائة بكرة، وكتب له بأبيات قالها... (وتُذكر الأبيات الأربعة) فلما بلغت لبيدا قال لابنته: أجيبيه فلعمري لقد عشت برهة وما أعيا بجواب شاعر. فقالت ابنته (أبياتا منها):

إذا هبت رياح أبي عقيل	دعونا عند هبتها الوليدا
أبا وهب جزاك الله خيرا	نحرناها فأطعمنا الثريدا
فعد ان الكريم له معاد	وظني لا أبا لك ان تعودا

فقال لبيد: أحسنت لولا انك استطعمته. فقالت: ان الملوك لا يُستحى من مسألتهم. فقال: وأنت يا بنية في هذا اشعر))[١٣].

تتصل إمكانية لبيد على العطاء والجود بشعره دون حاجة لغيره من الميسورين. فهو يقول الشعر فيأخذ مقابلا عل مدحه أو اتقاء لهجائه، فيتمكن

من الإطعام. أما وقد سكت عن قول الشعر فهو يحتاج إلى الوالي الأموي لكي يدعو له الناس حتى يعينوه على الجود. ولكن الوالي (الوليد بن عقبة) لا يقدم الأعطية، المائة بكرة، مصاحبة برسالة نثرية، وإنما يرسل معها أبياتا، ربما ليذكره بأنه يحيي سنة لبيد لأنه يقول الشعر، فيما هو لا يملك لأنه صامت. أما لبيد فيفهم مغزى الرسالة/الشعر، فيتمسك بموقفه وبإعلانه الصمت، ليطلب من ابنته ان ترد هي عليه شعرا، وتفعل.

يؤكد لبيد على شعرية الموقف الجديد، أي الصمت، أو اللاشعر، فهو لا يرد على الرسالة شعرا، يقوله بلسانه، وان كان المقابل القدرة المفقودة على الكرم. وهو تأكيد ضمني، يتبعه تأكيد معلن في نهاية الخبر. إذ يرى في شعر ابنته عيبا هو الاستطعام، وهو عيب لزم الشعر وتأذى منه كثيرا، فترد عليه الابنة قائلة ان ليس عيبا استطعام الملوك. فيرى ان الجملة -غير الشعرية- تفوق الشعر الذي نظمته. أي ان الجملة الخبرية القصيرة كاملة، فيما الأبيات الشعرية، وعددها خمسة، لم تخل من العيب أو ناقصة.

يظهر التأكيد على قيمة الصمت وشعريته في الخبر الذي تعده المقالة خبرا مركزيا، وهو خبر بعث عمر بن الخطاب إلى ((المغيرة بن شعبة وهو على الكوفة يقول له: أستنشد من قبلك من شعراء مصرك ما قالوا في الإسلام. فأرسل إلى الأغلب الراجز العجلي فقال له أنشدني. فقال: (أرجزا تريد أم قصيدا . لقد طلبت هينا موجودا). ثم أرسل إلى لبيد فقال: أنشدني ما قلته في الإسلام. فكتب سورة البقرة في صحيفة ثم أتى بها وقال: أبدلني الله هذا في الإسلام مكان الشعر. فكتب المغيرة بذلك إلى عمر فنقص من

عطاء الأغلب خمسمائة وجعلها في عطاء لبيد))[١٤]. سيصرح الراجز بأنه متكلم وانه يستطيع ان يضع كلامه في أي قالب شاء الأمير أو الخليفة، رجزا أو قصيدا. وسيكون هذا اتجاها مخالفا للاتجاه الجديد -الإسلامي- الذي يرى ان على الشعر ان يتوقف، وان على الشاعر ان يكون صامتا، لان مكتوبا آخر، هو القران، قد قال كل شيء. وهو اتجاه فهمه لبيد، وعبر عن ذلك بان اخذ صحيفة وكتب عليها سورة البقرة، وذهب بها إلى الوالي ليقول له ان هذه حلت محل شعره، أو كلامه ليكافئه الخليفة، ويقتطع من عطاء الراجز ويضع في عطائه، وهي المرة الأولى، والأخيرة، التي يُكافأ فيها شاعر على صمته ويُعطى لأنه لم يُقل شعرا يمدح فيه أو يهجو.

يقول الخبر انه -أي لبيد- صامت تخلى عن لسانه للمكتوب الجديد -القران- الذي تفوق على كلامه قبل ان ينزل. وهو ما تؤكد عليه سيرة لبيد، فهي سيرة لصمته، تهيئ نفسها لذلك منذ الجملة الأولى -جملة النابغة- التي تعرف في عيني لبيد الصبي شاعرا، لا في شعره، بل في صمته. وهو أمر لم تعرفه التقاليد العربية التي تحدد مكانة الشاعر بما يقول وتعرفه فيما يقول. مرورا بمطابقة كلامه للتنزيل، وهي إشارة مضمرة إلى صمته، إذ هي تؤكد على انه لم يقل شيئا. وانتهاء بإعلانه ذلك الصمت مشفوعا ببديل له هو القران، يحتل مساحة كلامه ويؤدي وظائفه، ليصمت هو، وليكون الصمت موجه السيرة وصاحبها.

الهوامش

(١) تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، ١٠٢/١، طبعة دار الهلال.

(٢) العصر الإسلامي، شوقي ضيف، ٩٠، دار المعارف-مصر، ط١١.

(٣) دراسات في النقد الأدبي، رشيد العبيدي، ٥٨/١، المعارف-بغداد، ط١٩٦٨/١.

(٤) الموشح، المرزباني، ٨٢-٨٣، تحقيق: علي محمد البجاوي، القاهرة، ١٩٦٥..

(٥) دراسات في النقد الأدبي (مذكور)، ٦١/١.

(٦) انظر: تاريخ آداب اللغة العربية (مذكور)، ٩٣/١.

(٧) العصر الإسلامي (مذكور)، ٢٥٩.

(٨) المصدر السابق، ٨٣.

(٩) انظر: تاريخ الأدب العربي، كارل بروكلمان، ٩٤/١، ترجمة: عبد الحليم النجار، دار الكتاب الإسلامي، قم-إيران، ط٢.

(١٠) انظر: الكنز و التأويل (قراءات في الحكاية العربية) ، سعيد الغانمي، ٣٢، المركز الثقافي، بيروت، ط١٩٩٤/١.

(١١) في الأدب الجاهلي، طه حسين، ١٩٨-١٩٩، دار المعارف-مصر، ط١٩٦٨/٩.

(١٢) تاريخ الأدب الجاهلي (مذكور)، ٣٧٦.

(١٣) تاريخ آداب اللغة العربية (مذكور)، ١٠٣/١.

(١٤) المصدر السابق، ١٠٢/١-١٠٣.

تعدد المعنى وجمالية الخبر

خرجت بها تمشي تجر وراءنا
على أثرينا ذيل مرط مرحلِ

الشرح:

قوله: ((خرجت بها تمشي)) أي خرجت من البيوت لأخلو بها، و المرط: ازار خز له علم، و يكون من صوف أيضا، وإنما تجر مرطها ليخفي أثرها و أثره فلا يستدل عليهما

ديوان امرئ القيس، ١٤.

في حدود الشرح:

التذكر

تبنى معلقة امرئ القيس على التذكر، فهو لا يكف عن الحديث عن الماضي، وعن سرد ذكريات يدور معظمها حول تجارب الحب التي مر بها في وقت مبكر من حياته. إذ هي أيام له مع أم الحويرث، وقبلها أم الرباب[1]. ثم يوم دارة جلجل[2]. وله فيه قصة مفادها انه يلتقي نساء يحادثهن ويذبح لهن ناقته[3]، فيأكلن ويمرحن، ثم تحمله معها عنيزة على استثقال لأنه يتعب

بعيرها[٤]. ويوم آخر يتسلل فيه إلى امرأة ثانية[٥]، مغامرا، إذ يتجاوز الحراس والصعوبات ليقودها إلى مكان يلتقيان فيه، بعد ان تتعذر[٦] وتتمنع، لينعم منها بمفاتن يحسن وصفها والحديث عنها[٧]. وليس ينسى في سياق تذكره التصريح بما له من فحولة، فهو يطرق النساء بما فيهن الحبلى والمرضع فيلهيهن عن أبنائهن، ويشارك الأبناء فيههن. إذ شق تنصرف بها إلى طفلها وشق يظل تحته[٨].

- الأثر

يتحدث امرؤ القيس في معلقته عن احد أيامه الكثيرة. فيذكر يوم يأتي إلى حبيبته، متحديا الحراس والصعوبات، ليأخذها إلى مكان اللقاء، مرتدية ثوبا طويلا تجره وراءها لتمحو أثرها فلا يُستدل عليهما، ولا يصل إليهما احد من أولئك الذين قد يكتشفون غياب المرأة فيظنون بها الظن ويتعقبونها. ولكن هل يدري امرؤ القيس بمحو المرأة للأثر؟ فالوقت ليلا، وقبل ان تخرج معه كانت قد تخففت من ثيابها حين جاءها إلا ثوب نومها[٩]. وهو -ربما- لم يرها ترتدي ثوبا طويلا. وقد تعمدت هي ان تلبسه لتمحو الأثر. وأتساءل، ثانية، هل كان يريد امرؤ القيس ان تمحو المرأة أثرهما، فيُضيع من يريد ان يصل إليهما الطريق ويضل المكان؟ الم يكن يريد ان يبقى الأثر ماثلا فيتعقبهما من يريد ويصل إليهما؟ الم يكن يريد دليلا على فحولته، يحدث بها الناس، فيُشهر أمرها؟

- المصطلح:

ما الأثر الذي محته المرأة، صاحبة امرئ القيس؟ انه اثر إقدامهما. ولماذا يُحرص على تضييعه أو محوه؟ لأنه دليل، قد يقود إليهما. انه يشبه العلامة اللغوية، فهو مقروء يوصل شكله المادي الظاهر -أي الدال- إلى تصور ذهني، هو مدلول، وسيقودان معا -الدال والمدلول- إلى المعنى، وسيشكلان، في سياق النص، الدلالة. ولكن ماذا لو تركنا تبسيط المسالةواختصارها إلى شبه بين الأثر والعلامة اللغوية، فليس هذا إلا ظاهر بيت امرئ القيس؟ لنقل ان النص مجموعة آثار. يكون الأثر الواحد إشارة إلى معنى من بين عدد كبير من الإشارات تنقسم على نوعين، مقيدة وحرة[١٠]. والمقيدة يتقيد فيها الدال بمدلول محدد واحد لا غير. فيما يضعف ارتباط الدال، مع الإشارة الحرة، بمدلول معين، لتكون للقارئ حرية اقتراح معنى يراه مناسبا، الأمر الذي لا يحصل مع الإشارة المقيدة، فتلك يفرض معناها المؤلف أو السياق أحيانا. وليس للقارئ أي دور في إنتاج المعنى.

يُظن ان الإشارات الحرة تكثر في الشعر، وتقل في فنون الكلام الأخرى،وتختفي في الكلام العلمي. وان الشعر يبنى على كثير من الإشارات الحرة وعلى قليل من الإشارات المقيدة. ولكن هذا توصيف ينطبق على الشعر الحديث الذي يميل إلى القراءة والى إشراك القارئ والى تعدد المعنى. ولا ينطبق كثيرا على الشعر القديم الذي تكثر فيه الإشارات المقيدة وتقل الإشارات الحرة، لأنه يميل إلى تحديد المعنى، والى تثبيته ولا يحب إشراك القارئ في إنتاج المعنى أو اقتراحه. لان ذلك يُصعب الشعر ويحصره

بيد النخبة أو القلة التي تفهمه. وقد رُفض الشعر الذي تكثر فيه الإشارات الحرة مثل شعر أبي تمام، لأنه يخرج عن عمود الشعر وعن طريقة العرب وعن المستعمل من الألفاظ والاستعارات والتشبيهات، ولا يراعي العلاقة العقلية والواحدة و الواضحة والمتعارف عليها بين طرفي الإشارة أو الاستعارة أو التشبيه. مما يفتح الباب أمام تنوع المعاني وتدخل القارئ، ومما يدخل الشعر في الفلسفة ويبعد القارئ من الانتفاع به[١١].

يبدو ان الشعر القديم محدد المعنى، وان هذا يتصل بدور الشعر ووظيفته، وسيتصل هذا التحديد بنوع الإشارات، فهي مقيدة كلها تقريبا، لتكون المعاني محددة بأربعة هي ((العقل والشجاعة والعدل والعفة))[١٢] كما يرى قدامة بن جعفر. ليكون الاثر واضحاً للقارئ، أي ان شاعرا لن يجرؤ على محوه أو إزالته، وإلا ضل القراء ولن يصلوا إلى المعنى، ومن شان هذا ان يجرد الشاعر من صفته -شاعرا- كما قيل عن أبي تمام، أو يجرده من مكانته الشعرية، كما من شان ذلك ان يحول شعره إلى شكل آخر -هو ربما الخبر- فيهجنه!

الأثر، إذن، الإشارة التي يتركها النص الشعري كي يُتوصل منها إلى المعنى. وإذا كان الأثر بارزا ومُبرزا فهذا يعني ان النص واضح، وان المعنى محدد، وسيكون لهذا دور في تقدير مكانة الشاعر واحترام شعره والاحتفاء به من النقاد والقراء والمؤرخين. أما إذا كان الأثر ممحوا أو مُضيعا، فان النص سيكون متعدد المعاني، لا يظهر كل شيء، وسيكون لهذا الأمر تأثيره السيء على مكانة الشاعر، وعلى صفاء شعره من تداخل الأنواع المذموم فيه،

وسيؤثر على سيرته. وإذا تحدثنا عن الأنواع ، فان الكتابة التي يسعى المؤلف فيها إلى إبراز الأثر وإظهاره هي الشعر. وان تلك التي يُمحى فيها الأثر هي الخبر. والسؤال الذي يُثار الآن هو: ما علاقة محو الأثر بسيرة الشاعر، وبسيرة امرئ القيس تحديدا؟ ولكن لنناقش أولا العلاقة بين الخبر والأثر والقارئ والمؤلف في خبرين.

في حدود نوع الخبر
قارئ نغل

يذكر كتاب قصص العرب في خبر أولاد نزار ان نزاراً أوصى أبناءه ((مضر وإياد وربيعة وانماراً، وقال لهم: يا بنيّ! هذه القبة الحمراء -وكانت من ادم- لمضر، وهذا الفرس الأدهم والخباء الأسود لربيعة، وهذه الخادم -وكانت شمطاء- لإياد ، وهذه الندوة والمجلس لانمار يجلس فيه؛ فان أشكل عليكم كيف تقتسمون فاتوا الأفعى الجرهمي ومنزله بنجران))[١٣]. وهذه وصية ليست كالوصايا الاعتيادية، فهي وصية تتخذ الطريقة الشعرية شكلاً لها، وتتضمن مجازاً يحتاج إلى قارئ يفك رموزها، ويوزع المعنى - الإرث على الأبناء، أبناء المؤلف/صاحب الوصية. واغلب الظن عند نزار ان المنتسبين بالدم إليه -أي إلى المؤلف- لن يتمكنوا من قراءة الوصية وتقاسم المعنى، ولذا يحيلهم إلى حكيم هو الأفعى الجرهمي، وهو قارئ عارف بهذا النوع من الوصايا يستطيع الوصول إلى تقسيم المال الموروث، حتى مع غياب التصريح، أي يستطع الوصول إلى المعنى حتى مع غياب الأثر، أو مع تغييب الأثر.

ويبدو ان الخبر سوف ينحرف انحرافاً غير مقصود في الظاهر، وذا دلالة في الباطن. فبعد ان يموت نزار يفاجأ الأبناء بكثافة سطح نص الوصية، وبعدم قدرتهم على النفاذ إلى الإرث – المعنى، إذ لم يترك المعنى أثرا وراءه، ويضطرون إلى التفكير بالقارئ الذي يصل إلى الإرث فيرحلون إليه، وهم شاكون بذكائهم وبقدرتهم على سبر أعماق النصوص، وربما بعدم جدارتهم بالمعنى/الإرث. ولكي يُثبت لهم عكس ذلك -كما يقول ظاهر الخبر- فلا بد من ان ينحرف الأخير إلى ما يؤكد انهم قادرون على القراءة ((فبينما هم في مسيرهم، إذ رأى مضر أثر كلأ قد رُعي؛ فقال: إن البعير الذي رعى هذا لأعور؛ وقال ربيعة: انه لازور؛ وقال إياد: انه لأبتر؛ وقال أنمار: انه لشرود! ثم ساروا قليلاً فإذا هم برجل ينشد جمله، فسألهم عن البعير، فقال مضر: أهو اعور؟ قال: نعم، وقال ربيعة : أهو ازو ر؟ قال: نعم، فقال إياد: أهو ابتر؟ قال: نعم، وقال أنمار: أهو شرود ؟ قال: نعم ! وهذه صفة بعيري فدلوني عليه. قالوا: والله ما رأيناه، قال: هذا والله الكذب! وتعلق به))[١٤].

يذهل الرجل صاحب الجمل -وربما صاحب النص- لقدرة هؤلاء على الوصول إلى هيئة الجمل المفقود - هيئة المعنى. فهم يستحضرونه ويحددون ملامحه وصورته وكأنه ماثل أمامهم. أي قارئ يستطيع أن يقبض على المعنى الذي يضمره المؤلف في نفسه إلى هذه الدرجة؟!! ويتيقن صاحب الجمل انهم يعرفون جمله، وقد صادفوه، فيمسك بهم، ويتهمهم به، ويقاضيهم، ليتضح انهم أحسنوا قراءة الأثر ((قال مضر: رأيته رعى جانبا وترك جانبا، فعلمت انه اعور. وقال ربيعة: رأيت إحدى يديه ثابتة الأثر والأخرى

فاسدته فعلمت انه ازور، لأنه افسد بشدة وطئة لازوراره وقال إياد عرفت انه ابتر باجتماع بعره، ولو كان ذيالا لمصع به. وقال انمار: عرفت انه شرود، لأنه كان يرعى في المكان الملتف نبته، ثم يجوزه إلى مكان ارق منه وأخبث نبتاً، فعلمت انه شرود))[١٥].

يظهر ان الانحراف إلى هذه المسافة من جسد الخبر غير مقصود، وقد يُراد منه إثبات ذكاء أولاد نزار والقول ان الأفعى ذاك -الذي سيذهبون إليه- ليس أكثر ذكاء وحكمة من أذكياء كهؤلاء ولكن هل يصح الاطمئنان إلى مثل تلك التصورات الظاهرة؟ لعل شيئاً آخر يمكن ان يثق به القارئ المميز، هو ما يعلنه النص.

يصل أولاد نزار إلى بيت الأفعى الجرهمي منتشون بقدرة القراءة الفذة - المدهشة التي كشفتها لهم رحلتهم، وتحت هذا التأثير يقرأون من سيرة الأفعى وسيرة أشيائه ما لم يقرأه هو أو يتوقعه. فبعد ان أنزلهم ((وذبح لهم شاة، واتاهم بخمر، وجلس لهم... حيث لا يُرى وهو يسمع كلامهم. قال ربيعة: لم أر كاليوم لحماً أطيب منه، لولا ان شاته غذيت بلبن كلبة، فقال مضر: لم أر كاليوم خمرا أطيب منه لولا ان حبلتها -كرمها- نبتت على قبر.

فقال إياد: لم أر كاليوم رجلاً أسرى منه لولا انه ليس لأبيه الذي يُدّعى له، فقال انمار: لم أر كاليوم كلاماً انفع في حاجتنا من كلامنا. وكان كلامهم باذنه))[١٦].

يلوح الخبر على لسان انمار إلى ان الكلام عن الأفعى ونسبه ونوع أشيائه نافع في حاجتهم، فلعله يؤكد غاية الخبر الأساسية المضمرة، وهي

العناية بالأثر والقراءة التي تنتج عن الأثر، فالمعنى حاضر ما كان العاثر حاضراً ولن يبقى غير التأكد من المعنى إذ ((دعا –الأفعى عن الأثر، فالمعنى حاضر ما كان العاثر حاضراً ولن يبقى غير التأكد من المعنى إذ ((دعا – الأفعى– القهرمان –ومعناه القائم بأمور الرجل– فقال: من أين جئت بالخمر؟ فقال: من حبلةٍ غرستها على قبر أبيك لم يكن عندنا شراب أطيب من شرابها، وقال للراعي: ما أمر هذه الشاة؟ فقال: هي شاة صغيرة أرضعتها بلبن كلبة، وذلك ان أمها كانت قد ماتت ولم يكن في الغنم شاة ولدت غيرها. ثم أتى أمه فسألها عن أبيه فأخبرته أنها كانت تحت ملك كثير المال، وكان لا يولد له، قالت: فخفت ان يموت ولا ولد له فيذهب الملك))[١٧]. الأفعى، إذن، ابن غير شرعي، يُظهر ذلك أبناء نزار الذين يتبعون الأثر ويصلون إلى الحقيقة (= المعنى) ويصلون إلى ما لا يستطيع ان يصل إليه القارئ الذي تحدده وصية نزار. ولكنه، مع ذلك، يقرأ الوصية ويعطي كل واحدٍ من الأبناء نصيبه من المعنى (= الإرث)، ((فقال: ما أشبه القبة الحمراء من مال فهو لمضر، فذهب بالدنانير والإبل الحمر، فسمي مضر الحمراء لذلك. وقال: أما صاحب الفرس الأدهم والخباء الأسود فله كل شيء اسود، فصارت لربيعة الخيل الدهم، فقيل: ربيعة الفرس. وما أشبه الخادم الشمطاء فهو لإياد، فصارت له الماشية البلق من الحَبَلَّق –وهي غنم صغار لا تكبر– والنَّقَد –وهي غنم قبيحة الشكل– فسمي إياد الشمطاء، وقضى لانمار بالدراهم وبما فضل، فسمي انمار الفضل))[١٨].

ينتهي الخبر هنا ويبدأ التأويل. أيهما القارئ؟ الذي يصل من الأثر إلى المعنى أم الذي يصل إلى المعنى من غير أثر؟ ربما يجيب خبر آخر عن هذا السؤال. فقد تراهن رجلان زعم كل منهما انه اعرف بالأثر من صاحبه. فادعى الأول ان الأثر لجمل، بينما ادعى الثاني انه لناقة. وجدا في طلب الأثر، فلما وصلا إليه، علما انه خنثى، فأصابا جميعاً، كما يقول الخبر[١٩]. سوف تكون الإجابة: كل مضيع للأثر مصيب، رغم الاختلاف الظاهر، فالمعنى اقرب "للخنثى" الذي يحتمل كل التقديرات. ولكن ماذا عن ذلك الذي يقرأ نصوصاً مُحي الأثر الذي يقود إليها؟

ألم يضع نزار وصية لا تشبه الوصايا المعتادة، المباشرة والصريحة، فهي وصية مجازية، ألم يمح الأثر الذي يُستدل به على المعنى؟ ألم يراهن نزار على ان هناك قارئا أذكى منهم يستطيع ان يصل إلى المعنى من غير أثر؟ لقد افترض نزار ذلك ولكن الخبر انتظم في نسق آخر، نسق يثبت تفوق قارئ الأثر وشرعيته وصحة نسبه إلى أبيه (= ثقافته) وتراجع قارئ النص ممحو الأثر، ونغولته، وفساد نسبته "فهو ابن غير شرعي منسوب لأب يمتلك المال والنسب ولا يمتلك العقب"!

مؤلف مقتول

لنتذكر هنا خبراً آخر، هو خبر زرقاء اليمامة، وهو خبر طويل يظهر ما يظهر ليخبئ أكثر مما يظهر. انه يوحي بأن المقصود زرقاء وقدرتها الخارقة على الإبصار، ويضمر غير ذلك. فماذا يضمر الخبر؟ يقول الخبر: كان في طسم

ملك غاشم يدعى "عملوقا" يأخذ من جديس المرأة فيفتضها قبل ان تُزف إلى زوجها. وقد ظلت جديس تتحمل هذه المهانة إلى ان وصل الأمر إلى عفيرة ((وقيل الشموس بنت غفار الجديسي أخت الأسود بن غفار، وقع عليها عملوق، فافترعها وخلى سبيلها فخرجت على قومها في دمائها، شاقة عن قبلها ودبرها))[٢٠] مظهرة التأذي محرضة أخيها وقومها بشعر منه: ((فان انتم لا تغضبوا بعد هذه، فكونوا نساء لا تفروا من الكحل))[٢١]. وسيغضب ذلك جديس فتقرر التخلص من عملوق ومن قبيلة طسم لما نالها من مذلة.

لنؤكد على أن المرأة تصوغ حكايتها صياغة حسنة، ومؤثرة، فلا تنسى ان تظهر الأثر، اثر اغتصاب عملوق لها. وان اضطرها ذلك إلى إبراز نقاط اللذة في جسدها، والمجاهرة بها، مقدرة ان ذاكرة قومها سوف تختزن هذه الصورة بعناية، مثلما تختزن مثيلاتها الموجودة في النصوص[٢٢]. ومقدرة انهم سوف يستجيبون لما تقول (= تؤلف) من دون مقاومة كبيرة، وسوف يتحقق لها ما تسعى إليه، فتحتال جديس للقضاء على طسم وتدعوهم إلى وليمة، يقول المسعودي: ((ثم ان الأسود صنع طعاماً كثيراً، وأمر قومه فاخترطوا سيوفهم ودفنوها في الرمل حيث اعدوا الطعام. . . ثم دعا الأسود بعملوق الطسمي ومن معه من رؤساء طسم... فلما توافوا إلى المدعاة وثبت جديس، فاستثاروا سيوفهم من الرمل، وشدوا على عملوق وأصحابه فقتلوهم حتى أفنوهم عن آخرهم))[٢٣]. إلا واحداً كان اسمه رباح بن مرة الطسمي.

يفكر الرجل الناجي في ان عليه ان يقنع حسان بن تبع الحميري ملك اليمن، الذي استعان به، فيعمد إلى جريدة نخل رطبة فيجعل عليها طينا

رطباً، ويحملها معه ويخرّج معه كلبة ((فلما ورد على حسان كسر يد كلبته، ونزع الطين عن الجريدة فخرجت خضراء))[٢٤]، وذلك ليؤكد للملك قرب منازل قبيلة جديس، وانه لن يتعب جيش الملك كثيراً تتبعهم والقضاء عليهم. انه على أية حال يعرف جيداً كيف يحبك حكاية – أو نصاً منسجماً ومقنعاً، ويُرّي الملك قريباً ما بَعُد عنه بمساعدة اثر ظاهرٍ، فيجلب لحكايته التصديق ويضمن الاستجابة. ويبقى على الناجي –مؤلف الحكاية إتمامها، وهو يعلم ان ما يمنعه من الوصول إلى غايته وجود امرأة تدعى زرقاء لها قدرة إبصار خارقة. وان عليه ان يشوش تلك الرؤية. وفيما هم على بعد مسيرة ثلاث ليال يأمر الرجال بالتخفي وراء الشجر المقتلع. وسوف ترى زرقاء حركة الشجر فتخبر قومها، فلا يصدقها احد.

إننا هنا ثانية أمام سرد لا يصدقه احد بسبب غياب الأثر. فهل من المعقول ان شجراً يمشي! لا.. ولكن ثمة شيء يتحرك. ان زرقاء تحكي، وتسرد واقعة تحت إغواء الحكي، ناسية ان هناك من يغيب الأثر –المعنى ربما– وناسية ان عليها ان تجد الأثر، وتبرزه ليتضح للآخرين المعنى (= الحقيقة).

في حدود السيرة

انحراف

يغيب الأثر فتحل غواية المعنى ويضيع المؤلف، امرؤ القيس مؤلف المعلقة، ويدفن قرب أنقرة ويرى ضائعا مدفونا في هذه البقعة فيقول: ((إنا ههنا غريبان، وكل غريب نسيب للغريب))[٢٥]. لتظهر نسبة غير نسبة النص إلى المؤلف إذ لم يعد النص ابن كاتبه، فليس كل شعر امرئ القيس له بل هو لصبيان كانوا يلهون معه، وهو لرجل يدعى عمرو بن قميئة رافقه في رحلته إلى بلاد الروم ولم يمت ميتته لأنه لم يرتد الحلة[٢٦]. سوف ينفي الشعر اسم صاحبه عنه. ولا شيء يدل على الشبه ما دام الشاعر يجر ثيابه على الأثر فيمحوه. وعلى المؤلف ان يبرز الأثر، كما قلت، حتى لا يفوت القارئ التصديق، ولا يفوته ان ينسب النص للمؤلف، لأن القارئ يشبه أولاد نزار، يبحث عن النسبة، ويحرص على ألا يكون الآخر –نغلاً– أيا كان الآخر، منتج نصوص أو منتج قراءة.

يُدَّعى ان غياب الأثر يقود إلى موت الآخرين، الذين هم قبيلة زرقاء الذين قتلوا بعد ان غيب رباح الأثر عن الملك ليضمن مساعدته له، وبعد ان غيبه عن زرقاء حتى لا تراه فتنقل ما ترى واضحا فتُصدق. ولكن، و أهم من هذا، يُدعى انه يقود إلى سمل عيني المؤلف في آخر الخبر ، أي زرقاء، التي تحكي لقومها خبر الشجر الذي يمشي. وفي سيرة امرئ القيس، يُظن انه عاش حتى كبر[٢٧] –وربما عمي– كما هو اوديب، ويقال ان له صلة

باوديب حكائية أو خرافية[٢٨]. مثلما يقود غياب الأثر، في خبر زرقاء اليمامة، إلى موت المؤلف، فقد صلبت زرقاء على أبواب اليمامة وسميت زرقاء اليمامة. وتقول سيرة امرئ القيس انه مات شاباً وغريباً.

تأويل: سردي أم شعري؟

يحل المعنى ، في العادة -عادة القارئين للنصوص- في جسد النص، ولا تكون الأساليب والصياغات غير شفرات تعبر عنه، وقد يُجهز القارئ بالمعنى قبل ان يصادف النص، ولا يكون النص، من ثم، غير حامل ووعاء يتخذ شكل المعنى ويؤديه اداء واضحاً. تحديد اخر للاثر في هذه الحال ، أو ما يطلق عليه اللسانيون الإشارات المقيدة التي تصل الدال بمدلوله إيصالا مباشراً، يظل حاضرا في جسد النص، ومعلماً، ومؤشراً عليه بمساعدة المتن النصي. أو عائلة المكتوبات، كما بمساعدة النظرية النقدية والبلاغية.

يصير الأثر ضروريا، ومعتنى به، تتوجه الكتابة إليه، وتعنى بتشكيله وتأكيده، أو بإبرازه، ليقود المقتفي -القارئ- إلى المعنى، ويساعد على انجاز وظائف الكتابة. وإذا عدنا إلى امرئ القيس، فسوف نتخيل انه يريد ان يبرز الأثر ليكشف الواقعة، أو المواعدة بين الكاتب الجريء والمعنى الانوثي، والقلق، والخائف من القتل، إذا ما دُري به وأُحيط من القراء الذين يبالغون في تتبع المعنى المكنون كدرة، والمصون من ان يُنزى عليه ويُدعى! انه يتسلل إلى المعنى ، ولا تتم لذته إلا بإبراز الأثر ليصل القراء إلى المعنى وليشهدوا بعد ذلك على سبقه وعلى قدرته، أي الكاتب. ولكن ماذا لو عُمد

إلى محو الأثر؟ سوف يخل ذلك بالعقد الضمني بين القارئ ومنتج النص، والنص نفسه. فالقارئ يحرس المعنى، والمؤلف يتسلل إليه ((ويتجاوز أحراس معشرٍ حراص عليه، يودون مقتله))[٢٩] ويحبسه في الكتابة، ولكنه يترك وراءه دائما أثرا يقود إلى المعنى ويؤكد للقراء، انه لم يتلاعب بالمعنى أو يغيره. فإذا ما محي الأثر أو غمض أو تشوهت ملامحه فسوف يضيع المعنى. وتضييع المعنى غير مرحب به، لا من النقاد و لا من القراء، ولا من الكتاب فهؤلاء لا يريدون ان يستسلموا لغواية المعنى، ولا يفضلون ان يغيب الأثر.

إذا استجاب الشاعر لغواية المعنى ، دون ان يعي، وإذا ترك له ((ان يجر أذيال ثوبه ليمحو الأثر وراءهما))[٣٠] فانه سيضل القراء، ويعجزون عن اللحاق بهم، كما سيضطر الشاعر إلى السرد، سرد بطولاته، ومغامراته مع النساء -في معلقته يتذكر امرؤ القيس أيامه- وسيضطر إلى إثبات فحولته، دون ان يصدقه احد، بل قد يتشكل سرد آخر يثبت انه غير فحل، فغيره شاعر يفوقه شعريا، ويستولي على امرأته، ليحوز لقب "الفحل" ويُدعى علقمة الفحل[٣١]. وربما تكرهه النساء -على خلاف ما يدعيه في قوله: ((إذا بكى من خلفها انصرفت له بشق وشق تحتي))[٣٢]- وتقول له امرأة ثانية: انك لسريع الإراقة، بطيء الإفاقة، خفيف العجز، ثقيل الصدر. كما ستكون لعرقه رائحة كريهة -كما سترى امرأة أخرى- لأنه رضع حليب أنثى ذئب[٣٣]. وتذكر رواية أخرى انه كان مئناثاً لا ذكر له[٣٤].

سيقع العقاب بالغا على من يضيع الأثر، المتفق عليه، ويستجيب لغواية المعنى، ويأخذه من حضوره المتعاقد عليه. فيجلب عليه الاختلاف والتأويل.

وقد يصل -أي العقاب- إلى حد نسج متون سردية موازية لصياغات المؤلف الشعرية، متون تنقض غزل الشعر، وتفك ما ينسجه فتدعي خنوثة الشاعر وتدعي تهاوي جسده -ربما الذي تتخيله السيرة- بتأثير بردة بديعة مسمومة تُهدى إليه من قيصر ((لبسها ... فأسرع فيه السم و سقط جلده))[٣٥]. وليست البردة في سياق التأويل هذا ببعيدة عن نصوص الشاعر نفسها، فالنصوص في كمال صفتها ودقتها، وجمال نسجها تُشبه عند العرب كثيراً بالبرود وبالثياب، يقول الأصمعي عن شعر أعجبه ((ان هذا لهو الثوب الخسرواني))[٣٦]. ويقول الجاحظ: ((الشعر نسج))[٣٧]. ان من مزق جسد امرئ القيس الفحولي وأدى إلى تساقطه وهو حي، يرى ذلك التساقط وذو لسان يتحرك، ويصف ما يحل بقوله عن نفسه: ((نفس تتساقط أنفسا))[٣٨]..

ان من فعل ذلك لهو استجابته لغواية المعنى، ولما يترتب عليها من مغايرة في الكتابة. انه شعره نفسه، والبردة المسمومة هي النصوص التي يصفها وينقل فيها علاقته بالمعنى، الذي يتسلل إليه ويغريه، ويحمله على مغادرة مكانه، من بين القراء الحريصين والشعراء ليطيل مواعدته أول الأمر ثم يضعف أمامه ويتقبل غوايته، فلا ينتبه إلى انه يضيع الأثر ويبعد عن الأعين، فيخسر مكانه شاعراً ويضطر إلى السرد، والى التذكر، والى التصريح بالواقعة في كل مرة، معلنا فحولته، التي لم يعد احد يعترف بها له.

صلة

تقوم سيرة امرئ القيس على غياب الأثر. فهي سيرة مجاورة للشعري وليست مفارقة له، لا تشبهه في شيء -كما يتصور طه حسين[٣٩]- بل هي سيرة

تنتج عنه. سيرة تحاول ان تفسر سردية المتن الشعري وتضيئه ليكون ذا دلالة، ويكون مألوفا في الشعر الذي يميل إلى الوصف، أكثر من السرد. ولتفسر بعد ذلك طبيعة الخبر، فهو استجابة لغواية المعنى وتغييب للأثر، خلاف الشعر، الذي هو تقييد للمعنى، وإحضار للأثر، ليكون علامة اتفاق توجه القراءة وتحددها. يتضمن الخبر، إذن، تأكيداً واضحاً على أهمية الأثر، مع تصريح بان غياب الأثر يؤدي إلى السرد، و يولد نوع الخبر.

الهوامش

(١) ديوان امرئ القيس، تحقيق:محمد أبو الفضل إبراهيم، ٩.

(٢) المصدر السابق، ١١.

(٣) المصدر السابق.

(٤) المصدر السابق.

(٥) المصدر السابق، ١٣.

(٦) المصدر السابق، ١٢.

(٧) المصدر السابق، ١٥-١٨.

(٨) المصدر السابق، ١٢.

(٩) المصدر السابق، ١٤.

(١٠) ينظر: الخطيئة والتكفير، عبد الله الغذامي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط١/١٩٨٥، ٩٤. وانظر تعريفه الأثر وربطه بالإشارة في صفحة ٢٨٥.

(١١) ينظر: الموازنة بين الطائيين، الآمدي، تحقيق: السيد احمد صقر، دار المعارف-مصر، ١٩٦١.

(١٢) ينظر: نقد الشعر، قدامة بن جعفر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ٩٦.

(١٣) قصص العرب، تاليف: جاد المولى، وعلي محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتاب العربي، مصر، ط٤، ١٢٢/١،

(١٤) المصدر السابق.

(١٥) المصدر السابق، ١٢٣.

(١٦) المصدر السابق.

(١٧) المصدر السابق، ١٢٤.

(١٨) المصدر السابق.

(١٩) المستطرف في كل فن مستظرف، الابشيهي، ١/ ٨٢.

(٢٠) مروج الذهب، المسعودي، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة- مصر، ط٢/١٩٤٨، ٢/ ١٣٧.

(٢١) المصدر السابق.

(٢٢) يرى بارت في كتاب "لذة النص" ان جمالية السرود التقليدية تعتمد على مناطق اللذة الشبيهة بمواضع الإثارة في الجسد، و هي مناطق موزعة على النص يتوقف عندها القارئ و لا يمر عليها مروره على ما سواها من المناطق الحيادية في أثناء القراءة.

(٢٣) مروج الذهب (مذكور)، ٢/ ١٣٩.

(٢٤) المصدر السابق.

(٢٥) ديوان امرئ القيس (مذكور)، ٣٥٧.

(٢٦) ينظر: طبقات فحول الشعراء، ابن سلام الجمحي، تحقيق: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، المؤسسة السعودية بمصر، ٣٧.

(٢٧) تاريخ الأدب الجاهلي، تأليف: د. نوري حمودي القيسي و د.عادل جاسم البياتي و د. مصطفى عبد اللطيف،طبع وزارة التعليم العالي و البحث العلمي العراقية، ١٩٨٩. وفيه بحث للدكتور مصطفى عبد اللطيف عن

امرئ القيس يحاول فيه قلب التصور التقليدي السائد عن سيرته، فيرى- في صفحة ٢٨٩- انه "عاش طويلا حتى بلغ شيخوخة عالية شكا من متاعبها" ودليله على ذلك طغيان السرد التذكري على نصوصه.

(٢٨) الكنز و التأويل (قراءات في الحكاية العربية)، سعيد الغانمي، المركز الثقافي، بيروت، ط١/١٩٩٤، ٣٢.

(٢٩) ديوان امرئ القيس (مذكور)، ١٣.

(٣٠) المصدر السابق، ١٤.

(٣١) الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب،١٢٨/٧.

(٣٢) ديوان امرئ القيس (مذكور)، ١٢.

(٣٣) الأغاني (مذكور)، ١٢٨/٧.

(٣٤) المصدر السابق.

(٣٥) المصدر السابق.

(٣٦) الموازنة بين الطائيين (مذكور)، ٢٣/١ .

(٣٧) الحيوان، الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١٩٦٥/٢، ١٣٠/٢.

(٣٨) ديوان امرئ القيس (مذكور)، ١٠٧.

(٣٩) في الأدب الجاهلي، طه حسين، دار المعارف-مصر، ط١٩٦٨/٩، الصفحات ١٩٦ و ما بعدها.

لثغ واصل / تمتمة أبي تمام

يبدأ تاريخ أبي تمام باسمه فهو مأخوذ من التمتمة. يقول جرجي زيدان عنه: ((فيه تمتمة))[1]. والتمتام هو الذي لا يفصح عن حاجته بوضوح لتداخل الحروف في منطقه، وهذا النوع من الناطقين لا يمكن أن يكون متفوقاً كما يرى الجاحظ –في البيان والتبيين– لأنه ناقص الآلة. فهو خارج دائرة البلغاء الذين يتسمون بالاكتمال -اكتمال الآلة– وهو اقرب الى العي والإناث اللواتي يحسن منهن اللحن ويراد فيهن اللثغ مثلما لا يحسن في الذكور ويستقبح في الفحول والبلغاء الذين يعملون على تجاوز مناطق اللثغ والنقص فيطهرون كلامهم منها، كما هو شأن واصل بن عطاء الذي لما علم انه ((ألثغ فاحش اللثغ، وان مخرج ذلك منه شنيع، وانه إذ كان داعية مقالة، ورئيس نحلة، وانه يريد الاحتجاج على ارتاب النحل وزعماء الملل، وانه لا بد من مقارعة الأبطال، ومن الخطب الطوال، وان البيان يحتاج إلى تمييز وسياسة، والى ترتيب، والى تمام الآلة وإحكام الصنعة، والى سهولة وجهارة المنطق، وتكميل الحروف وإقامة الوزن وان حاجة المنطق إلى الحلاوة كحاجته إلى الجزالة والفخامة، وان ذلك من أكثر ما تستمال به القلوب، وتثنى به الاعتناق.. لما علم واصل أهمية اكتمال الآلة وسلامة مخارج الحروف رام إسقاط الراء من كلامه، وإخراجها من حروف منطقه، فلم يزل يكابد ذلك

ويغالبه، ويناضله ويساجله، ويتأتى لستره والراحة من هجنته، حتى انتظم له ما حاول، واتسق له ما أمل))[٢].

يمتلك واصل قدرة اختيار هائلة تمكنه من استبدال الكلمات دون أن يؤثر على المعنى أو يقلل من بلاغته. بل لعله يستطيع آن يهدد شاعراً سليم الآلة كبشار بن برد لا يعاني من أي نقص أو لثغ أو خلل في احد الأحرف ويخوفه بالموت باستعمال كلام خال من الراء ((قال واصل بن عطاء: اما لهذا الأعمى الملحد المشنف المكنى بابي معاذ من يقتله. اما والله لولا أن الغيلة سجية من سجايا الغالية، لبعثت إليه من يبعج بطنه على مضجعه، ويقتله في جوف منزله وفي يوم حفله، ثم كان لا يتولى ذلك منه إلا عقيلي أو سدوسي))[٣]. انه يستبدل صفات بشار وألقابه السالفة المعروفة بصفات وألقاب غيرها خالية من الراء فيُحتفى بهذا الاستبدال ويُحفظ في كتاب البيان والتبيين فهو ((حين لم يستطع أن يقول بشار، وابن برد والمرعث، جعل المشنف بدلا من المرعث، والملحد بدلاً من الكافر، وقال لولا ان الغيلة سجية من سجايا الغالية ولم يذكر المنصورية ولا المغيرية. لمكان الراء، وقال لبعثت من يبعج بطنه، ولم يقل لأرسلت إليه، وقال: على مضجعه، ولم يقل: على فراشه))[٤]. وسيعد –الاستبدال– مزية لواصل على بشار الذي سوف يمتنع عن هجائه، لا.. بل يتحول إلى مدحه والإشادة به لأنه ليس ناقصاً كما توهم.

كان أبو تمام ناقص الآلة، لا يمتلك قدرة إنشاد شعره على مسامع الممدوحين، أو المستمعين، وكان يكلف غلاماً له أعده لهذه الغاية –سليم

الآلة- إنشاد شعره[٥] بينما يجلس هو في صفوف المستمعين والمتأثرين والناقدين، وإذا كان أبو تمام يجلس مع المستمعين ويسمع شعره من منشد غيره بوصفه ناقداً، فماذا يعني هذا؟

اختيار واصل / اختيارات أبي تمام

يختار واصل الكلمات الخالية من الراء ويضعها في خطبه فيعجب الناس بكلامه ولا يشعر احد بأنه يعاني من نقص في نطق حرف الراء. كان واصل يحافظ على موقعه بليغاً ومهيمناً وناطقاً بينما الآخرون الذين يعانون من خلل في آلة النطق يصمتون ويعجبون ببلاغة واصل. وبالمثل كان أبو تمام -الذي يعاني من التمتمة- على حد تعبير الامدي ((مشتهراً بالشعر، مشغوفاً به مشغولاً مدة عمره بتخيره ودراسته، وله كتب اختيارات مشهودة معروفة))[٦]. كان أبو تمام مشغولاً بالشعر، وله اختيارات وقد جعلت منه في نظر النقاد -كما يقول المرزوقي- في مقدمة شرحه للحماسة ((في اختياراته اشعر منه في شعره))[٧].

ولكن كيف يمكن أن يكون أبو تمام في اختياراته اشعر منه في شعره، ونحن نعرف -ويعرف النقاد القدامى أيضا- أن الاختيار ما هو إلا قراءة للشعر القديم أو الشعر الذي كتبه شعراء غير أبي تمام، وانتقاء يقوم على أسس بعضها ذوقي والآخر ثقافي، والثالث جمالي، والرابع موضوعي -أي تصنيفي يحاول أن يصنف الشعر الذي تتوفر فيه شروط المختار على أبواب هي ((باب الحماسة وباب المراثي وباب الأدب، وباب الاضياف وباب المديح، وباب الصفات، وباب السير والنعاس وباب الملح، وضمنها باب في مذمة النساء))[٨].

الاختيار، إذن، قراءة لا ترقى إلى مستوى الإبداع، أو كتابة الشعر، لان المختار لا ينتج أثرا جديداً، بل هو يعمل على تكرار واستنساخ اثر سابق عليه كتبه شاعر غيره.

ولعل الاختيار يتضمن اعترافاً ضمنياً أو مصرحاً به بتفوق الشاعر السابق، وغلبة أنموذجه الشعري وأحقيته بالشيوع والانتشار، ويتضمن أيضا رغبة من المختار قد تبدو غريبة من شاعر كابي تمام عرف بالاختلاف وبالخروج المتواصل عن عمود الشعر وعن طريقة العرب النظم -رغبة في سيادة الأنموذج الشعري المطابق لعمود الشعر، ودعوة إلى النقاد- أو إلى ناقد كالمرزوقي بالكشف عن القواعد النقدية المحددة التي تجمع بين الاختيارات وصياغتها في خطاب نقدي واضح، قابل للتعميم والتعلم، قادر على توجيه الكتابة الشعرية. ليس الاختيار إبداعا، ولكنه تعبير عن قدرة قارئ متفوق ((يعرف مستور المعنى ومكشوفه ومرفوض اللفظ ومألوفه... ودار في اساليب الأدب فتخير.. وبان له القليل النائب عن الكثير... فحكمه الحكم الذي لا يبدل، ونقده النقد الذي لا يغير))[٩].

سوف ادعي أن واصل بن عطاء الذي يختار الكلمات الخالية من الراء، هو قارئ متفوق أيضا، مطلع على الأساليب التي تكتب بها الخطب، وهو يحسن أن يختار دون أن يخل بعلاقة المستمع بالخطبة، ودون أن يبدع لأنه مقيد بالاختيار ومقيد بالنقص الذي يعاني منه، كما انه مقيد بالابتعاد عن الكلمات التي فيها حرف الراء، ومقيد باختيار غيرها -الخالية من الحرف المصاب.

ولكن ألا يعني هذا أن واصلاً وأبا تمام لا يتركان لغيرهما أن يختار عندما يختاران لأنهما يتفوقان على غيرهما بسعة الاطلاع والتفرد بالذوق ومعرفة اللغة وأشكال التعبير. ولأنهما أيضا يعانيان من نقص -نقص آلة النطق عند واصل، ونقص في آلة الشعر عند أبي تمام -ويريدان أن يتجاوزاه ولا يشعرا القارئ به، فالمختارون قبلهما لم يصلوا إلى درجة تفوقهما لأنهم لم يعانوا من أي نقص ولقد اجمع النقاد على انه ((لم يجتمع في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه أبو تمام))[10]. وكذلك أدهش واصل المستمعين والجاحظ -الذي يبحث عن نماذج البيان وطرق التبيين- بقدرته على اختيار الكلمات الخالية من الراء ووضعها في خطبه ((ألا تريان كيف تجنب الراء في كلامه... وأنتما للذي تريان من سلامته وقلة ظهور التكلف فيه لا تظنان به التكلف، مع امتناعه من حرف كثير الدوران في الكلام))[11].

جواري الجاحظ/ شهوة أبي تمام

لقد بقي السؤال عن سبب تقديم اختيارات أبي تمام على شعره معلقاً. وسأنصرف مؤقتاً إلى الجاحظ الذي أمل من ملاعبته، وأحيانا، مغاضبته. فهو في البيان والتبيين يشير إشارة ذكية جداً إلى جمالية النقص في الجواري، أو الإناث مقارناً بينه وبين قبحه في البلغاء، أو الذكور. يقول الجاحظ: ((واللحن من الجواري الظراف ومن الكواعب النواهد، ومن الشواب الملاح، ومن ذوات الخدود الغرائر، أيسر. وربما استملح الرجل ذلك منهن... وكما يستملحون اللثغاء إذا كانت حديثة السن، ومقدودة

مجدولة، فإذا أسنت واكتهلت تغير ذلك الاستملاح))[١٢]. فبينما يفر الرجال من النقص ويسعون إلى تكميله بالتأمل والوعي والاختيار كما يفعل واصل في اختياره الكلمات الخالية من الراء ليضعها في خطبه ، لتحل محل الكلمات التي تحمل الراء في السياق . إذن بينما يفر الذكور من النقص لأنه يشوه كمالهم وينزل بمستوى بلاغتهم ، تسعى أليه الإناث من الجواري المغنيات الصغيرات اللواتي يتصنعن اللثغ واللحن، وربما يحرصن على اختياره ليضعنه في كلامهن. ويمكن أن نتصور إنهن يعكسن صنيع واصل بن عطاء أو إنهن يأخذن خطبه فيرجعن الكلمات ذوات الراء إلى مكانها فيها ليقبل عليهن الذكور ويصغون إلى كلامهن. وهؤلاء الذين ينفرون من الراء عند واصل يقبلون عليها عند المغنية الشابة الحسنة الوجه. اما عن سبب ذلك التسويغ فهو كما يبدو الشهوة. فالمغنية الحسنة الشابة تتطلب النقص وتضعه في كلامها لأنها تشتهي أن تحوز على إعجاب الرجال، وتريد أن تحظى عندهم،ولان هذا يثير شهوتهم، ويجعلهم اشد حبا لها وإقبالا عليها.

ولكن ما علاقة ذلك بالفجوة الظاهرة بين اختيارات أبي تمام وشعره؟ يقدم المرزوقي إجابة قريبة من إشارة الجاحظ إلى استحسان اللثغ أو النقص من الجواري الحسان الصغيرات السن وتشهيه منهن فيقول: ((وأما تعجبك من أبي تمام في اختياره هذا المجموع وخروجه فيه عن ميدان شعره، ومفارقته ما يهواه لنفسه، وإجماع نقاد شعره بعده على ما صحبه من التوفيق في قصده، فالقول فيه: إن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير ويقول ما يقول من الشعر بشهوته، والفرق بين ما يُشتهى ويُستجاد ظاهر))[١٣].

واستطيع أن أؤكد على هذا المعنى مرة ثانية بالاعتماد على نصيحة لأبي تمام نفسه، وهي نصيحة توجه بها إلى تلميذه البحتري يقول له في فقرة من فقراتها: ((واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فان الشهوة نعم المعين))[١٤]. هل يمكن أن أعيد صياغة الصلة بالقول: إن أبا تمام في شعره يتبع شهوته فيقترب كثيراً من الجارية التي تكمل بالنقص، بينما يسعى في اختياراته إلى الكمال فيعتمد على وعيه وعقله ليستجيد ويختار دون شهوة أو رغبة تُغيب قدرته على النقد والاختيار. اعتقد أن هذا الفصل ممكن على الأقل من وجهة نظر المرزوقي شارح الحماسة، الأهم، والناقد الذي لم ير في شعر أبي تمام غير إبداع خاص وشهوة تحتفي بالنقص وتراه داعياً للإقبال على النص الذي يكتبه الشاعر ويبتعد فيه عن عمود الشعر. في حين يرى في اختياراته مجالاً لاستنباط القواعد وتعميمها، فهي تنطلق من عقل وقواعد تستجيد وتتلافى النقص وتراه مبرراً للتخنث فتختار ما يعجب ويستحق أن يُحفظ، على غرار خطب واصل بن عطاء..

إن الفرق بين شعر أبي تمام واختياره هو كالفرق بين النقص الذي تسعى إليه الإناث شهوة، والكمال الذي يسعى إليه واصل بن عطاء استجادة، وهو بلا شك فرق كبير وبين.

أبو تمام الشاعر/أبو تمام الناقد

يدافع المرزوقي عن الترسل ويقدمه لأسباب كثيرة منها:

١- إن ملوكهم - يقصد العرب- قبل الإسلام وبعده كانوا يتبجحون بالخطابة والافتتان فيها، ويعدونها أكمل أسباب الرياسة، وأفضل آلات الزعامة... وكانوا يأنفون من الاشتهار بقرض الشعر، ويعده ملوكهم دناءة. وقد كان لامرئ القيس في الجاهلية مع أبيه حجر بن عمرو، حين تعاطى قول الشعر فنهاه عنه وقتاً بعد وقت، وحالا بعد حال، ما أخرجه إلى أن أمر بقتله، وقصته مشهورة...

٢- إنهم اتخذوا الشعر مكسبة وتجارة، وتوصلوا به إلى السوق كما توصلوا به إلى العلية، وتعرضوا لإعراض الناس، فوصفوا اللئيم عند الطمع فيه بصفة الكريم، والكريم عند تأخر صلته بصفة اللئيم، حتى قيل: "الشعر أدنى مروة السري، وأسرى مروة الدني". وإذا كان شرف الصانع بمقدار شرف صناعته وكان النظم متأخراً عن رتبة النثر، وجب أن يكون الشاعر أيضا متخلفاً عن غاية البليغ.

٣- إن الإعجاز من الله تعالى جده والتحدي من الرسول عليه السلام وقعا فيه -يريد النثر- دون النظم... ولما وكان الأمر على ما بيناه وجب أن يكون النثر ارفع شأناً، وأعلى سمكا وبناء من النظم، وان يكون مزاوله كذلك، اعتباراً بسائر الصناعات وبمزاوليها[١٥].

لن أعيد حجج المرزوقي فهي واضحة جداً ومصرح بها. وأفضل على ذلك استنطاق المسكوت عنه ووصله بالكلام السابق عن أبي تمام وواصل بن

عطاء وشهوة النقص وجودة الاختيار. إذ أظن أن المرزوقي يحدد موقفه من كل هذه الأشياء في كلام سابق على هذا الكلام يشرح فيه سبب تأخر شعر أبي تمام عن اختياراته فيقول: ((إن أبا تمام معروف المذهب فيما يقرضه، مألوف المسلك لما ينظمه... وهو عادل فيما أنتخبه في هذا المجموع عن سلوك معاطف ميدانه، ومرتضٍ ما لم يكن فيما يصوغه من أمره وشأنه))[١٦].

يبدو أن تأخر شعر أبي تمام عن اختياره يرجع إلى كونه في الشعر يسلك مسلكاً معروفاً منه يعتمد البديع ويلجأ إلى مخالفة شعر القدامى ويتوعر، أو يغمض، أو يتفلسف. أو لنقل -كي نصل هذا الكلام بما سبقه- انه يعمل استجابة لشهوته، والشهوة طريقها واحد متشابه ومعروف، وانه يعيد كما تفعل الجواري الحسناوات الكلمات ذوات الراء، أو الكلمات المصابة، إلى مكانها وإلى سياق الكلام. وهذا أمر سهل لا يستدعي اختيارا ولا عناء. انه يعيد كلمات واصل التي جد واجتهد ليستبدلها بغيرها، وهو بذلك لا يثير عجب أو تعجب كلمات واصل التي جد واجتهد ليستبدلها بغيرها، وهو بذلك لا يثير عجب أو تعجب السامعين منه، بل قد يثير ذكورتهم ورغبتهم فيه. اما اختياراته فهو سالك فيها مسلكاً آخر، غير معروف منه، صعب على المتلقي إلا إذا كان ناقداً على وزن المرزوقي! ولأقل ثانية: انه يستجيب فيها لوعيه وإدراكه للجودة، مثلما يفعل واصل بن عطاء الذي يبدل ويختار ليتلافى مواطن النقص في كلماته وليثير دهشة سامعيه وعجبهم، باختياره واستبداله المستمر غير المتوقع من المستمع. انه بعبارة ثانيه يضمن المعنى في شكل غير متوقع، أو في كلمة ثانية، تماماً، مثلما يفعل أبو تمام في اختياراته إذ يعبر

عن قواعد الشعر وقوانينه، أو عموده من خلال اختيار القصائد التي تتضمنها. وهذا، بخلاف الأمر الأول، صعب يستدعي قارئاً متفوقاً يستطيع أن يسمع ويميز ويجد الصلة بين الكلمات المختارة والكلمات المستبدلة أو الأصلية. انه يتطلب قارئاً مثل الجاحظ الذي يعيد كتابة الكلمات واصل بن عطاء في بشار ويعيد قراءتها/سماعها أو مثل المرزوقي الذي يستطيع أن يكتشف (الترسل) أو الخطاب النقدي الكامن وراء اختيارات أبي تمام، فيصوغها فيما يسميه قواعد الشعر أو (عمود الشعر عند العرب)[١٧].

تركيب:

سوف أحاول الإجابة عن السؤال الذي يثار حول أبي تمام، ومفاده: لماذا يقال انه ناقد كبير، رغم انه قبل ذلك، واهم من ذلك -ربما- شاعر كبير؟ اعتقد أن في ذلك إشارة إلى نقصه الذي حدثنا عنه رواة سيرته. فعند أبي تمام افتراق بين الكتابة والإنشاد، لأنه منشئ لشعره وهو في الوقت نفسه مستمع له مقهور على السماع بحكم كونه عاجزاً عن إنشاده على وفق طريقة العرب في إنشاد شعرهم، الطريقة التي تعد جزءاً من عملية إنشاء الشعر. وبتبدل موقع أبي تمام من المنشئ إلى المستمع (القارئ)، حل في شخصيته الازدواج بين الشاعر والناقد وتطور حتى وصل حد التناقض الذي سوف يردده النقاد بقوة وثبات بعد ذلك، مقدمين جانب الناقد تأكيداً على نقصه، أي نقص أبي تمام (أو تمتمته). وقد يذكرنا ما يتضمنه القول بتفوق أبي تمام الناقد من إشارة إلى نقصه، بما يجلبه لواصل ثناء الجاحظ القوي على قدرته

في تجاوز الراء من إشارة إلى نقصه وتصريح به في ذكر الكلمات المستبدلة أو الأصلية في مقابل الكلمات المنقولة أو المحفوظة.

إن في القول إن أبا تمام شاعر في اختياراته أكثر منه في شعره إشارة ثانية إلى نقصه ولكن هذه المرة بالمقارنة بين شعره واختياراته. فهو في شعره يتبع شهوته ورغبته، مثلما تفعل الجارية التي يتحدث عنها الجاحظ في لجوئها إلى النقص شهوة ورغبه في إثارة الذكور. وهو في اختياراته يتبع عقله ووعيه لقواعد الجودة، ولذا فهو كامل في الاختيار قريب من (واصل) في تخلصه من أسباب النقص في آلة النطق. وعلى نفس القياس هو يعاني النقص في شعره لأنه يتبع ما هو معروف عنه مألوف في شعره، أي يستعمل الكلمات ذوات الراء كما تفعل الجواري الحسناوات، فلا يُتعب المستمع ولا يثير عنده حاسة البحث عن المفقود أو غير المألوف، في حين هو في اختياراته يلجأ إلى الاستبدال وتغيير المثال ـأو القصيدة. أي انه يستعمل كلمات مُغيرة لا تحتوي (الراء) مثلما يفعل واصل فيثير بذلك متلقيه ويحثه على البحث على الكلمة الأصلية المستبدلة. وهو ما يفعل الجاحظ القارئ الذي يشعر بتلذذ مرتين، مرة لإيمائه المستمر إلى نقص واصل وكمال آلته هو، ومرة لأنه مستمع ذكي يستطيع أن يكشف ما وراء الاختيار ويرده إلى أصله، أو إلى نقصه ويصرح بنقص واصل رغم انه يظهر إعجابه ببلاغته. وهو تماماً ما يفعله المرزوقي في شرح الحماسة، إذ هو يومئ إلى نقص أبي تمام /الشاعر/ ويذكر بنفسه قارئاً متفوقاً يستطيع أن يقرأ اختيارات أبي تمام /الناقد/ ويكشف ما وراءها من قواعد شعرية، وهو في ذلك يشبه نقاد أبي

تمام الآخرين الولعين بذكر نقصه ومفارقته في شعره لعمود الشعر مع الإشادة بكماله في اختياراته التي تؤسس لعمود الشعر. وقد يذهبون إلى ابعد من ذلك كما فعل المرزوقي فيبرهنون على شرف صناعة الترسل وتقدم النثر على الشعر ليقولوا: إن الخطيب والكاتب والناقد أكمل من الشاعر، بل إن أبا تمام الناقد أشعر من أبي تمام الشاعر، فيمجدون أنفسهم وصنعتهم باختلاق الناقد.

الهوامـش

(١) تاريخ آداب اللغة العربية، جرجي زيدان، ٢ / ٧١ ، دار الهلال، (د. ط. ت).

(٢) البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق:عبد السلام هارون، ١ / ١٤ – ١٥، مطبعة المدني، ط٥ / ١٩٨٥.

(٣) المصدر السابق، ١ / ١٦.

(٤) المصدر السابق، ١ / ١٧.

(٥) أخبار أبي تمام، الصولي، ١٤٤.

(٦) الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الامدي،٥١، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، (د. ت).

(٧) شرح الحماسة، المرزوقي، ٣، نشره: احمد أمين وعبد السلام هارون، القسم الأول، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١/١٩٥١.

(٨) حماسة أبي تمام وشروحها ، عبد الله عسيلان ، ٣٤ ، القاهرة ، ١٩٧٨ .

(٩) شرح الحماسة (مذكور)، ٤.

(١٠) المصدر السابق، ٣.

(١١) البيان والتبيين (مذكور)، ١ / ١٦.

(١٢) المصدر السابق ، ١ / ١٤٦ .

(١٣) شرح الحماسة (مذكور) ، ١٣.

(١٤) تاريخ آداب اللغة العربية (مذكور)، ٢ / ٦٩.

(١٥) شرح الحماسة (مذكور)، ١٦ – ١٨.

(١٦) المصدر السابق، ١ / ٤.

(١٧) المصدر السابق، ١ / ١١.

في أصل كتابة السيرة

- العبد

يثني الشعراء على أنفسهم ويصفونها، مبالغين، بما فيها من صفات وبما ليس فيها. ولا يعترض عليهم معترض. ولكن سحيما عندما أراد ان يدفع عن نفسه معرّة السواد بذكر ما يتحلى به من حميد الخصال في قوله:

إن كنت عبداً فنفسي حرّة كرماً   أو أسود اللون إني أبيضُ الخُلق

((قال له عمر: ويلك، إنك مقتول))[1] ولعل الخبر يقفز إلى النهاية قفزا، فيقول: ((فحفروا له أخدوداً وألقوه فيه ثم ألقوا فوقه الحطب فاحرقوه))[2]. والسؤال هو: لماذا يؤدي مدح شاعر نفسه إلى قتله؟ وهل لهذا علاقة بسواد لونه؟

كان سحيم الشاعر عبدا بني الحسحاس، وهذه جملة مركزية تُبنى عليها السيرة التي تقول: ان الرجل سمع يوما ان يهوديا غزا قبيلة عربية وسبى نساءها، واحتفظ لنفسه بامرأة جميلة أبقاها عنده، يتسرى بها. فلما سمع سحيم ذلك أخذته الغيرة، مثلما يقول المؤلف، وغضب لان يهوديا يفعل هذا بعربية، وقرر ان يخلصها. وحقا اخترق الحصن، بطريقة لم يذكرها راوي السيرة، ووصل إلى المرأة وخلصها من أسرها. وفي الطريق أعجب بها. ولما سألته عن طريقة تعبر له بها عن شكرها له. قال: تمنحينني نفسك!

استحت المرأة وانصرفت. وظل سحيم عاشقا للمرأة، يتغزل بها، حتى بلغ شعره فيها قومها، فقتلوه[٣].

هل توجد احتمالات أخرى يمكن ان توجه السيرة؟ لنفكر في قسم من تلك الاحتمالات:

- لم يستطع سحيم اختراق حصن اليهودي والوصول إلى المرأة.
- استرد اليهودي المرأة من سحيم وقتله.
- استردها وتركه يفر ليروي حكاية ضياع حلمه.
- لم ير سحيم المرأة أبدا، بل أوصلها إلى أهلها دون ان ينظر إليها لأنها كانت محجوبة عنه، ولأنه انطلق من غيرته لا من رغبته.
- منحت المرأة نفسها سحيما، فاستمتع بها وافترقا كاتمين الأمر عن الناس.
- قتلت المرأة سحيما.

إنها احتمالات ممكنة ولكن السيرة تستبعدها كلها، فلو لم يصل سحيم أو لو فشلت المحاولة لما كانت هناك سيرة أصلا. ولو فشل وفر أو لو أنقذ المرأة دون ان ينظر إليها لما اهتمت به السيرة. ولو وافقت المرأة على رغبة سحيم، لما نشأ الشعر الذي قاله متغزلا بها ولما تحققت نهاية سحيم التي يستحق، ولما برز اثر الشعر. ولو قتلت المرأة سحيما لبرزت المرأة وترشحت سيرتها، وهو كما سنرى في المقطع التالي الذي أسميناه "الانثى"، أمر لا يرضاه النسق الثقافي الذي يساوي بين المرأة والعبد ولا يفضل احدهما على الآخر.

لن يكون عند كاتب السيرة إلا احتمال واحد، هو قتل سحيم على يد القبيلة التي تغار على شرفها من غزله. وهو احتمال يراه معقولا انطلاقا من أسباب كفيلة بان تقتله. فهو عبد وفي سياق الثقافة العربية ان العبد إذا شبع زنا وإذا جاع سرق. وفي ألف ليلة وليلة يخون العبد سيده شهريار، ويفضح شهوة زوجته الملكة، ويفتتح ولع شهريار بقتل النساء اللواتي يتزوجهن بعد انقضاء الليلة الأولى. أي ان العبد لا ينطلق من دوافع أخلاقية كما يتوهم سامع الخبر. وإنما هو منطلق من رغبته دائما. ولعل سحيما استهواه ما سمع عن جمال المرأة فتخيل ما قد يجد عندها من المتعة ورأى ان الوصول إليها يستأهل المغامرة، وتخيل كذلك ان أي جزاء سيطلبه مقابل فعله سيكون هينا على المرأة!

ولكن ما دور الغزل أو الشعر هنا ولم يُقتل الرجل بسببه؟ يظن ان التغزل بذكر الاسم صريحا بنساء معروفات غير مقبول، ولعل أهل المرأة لم يغضبوا لسباء اليهودي لها ولم يتحركوا لتخليصها منه فضلا عن قتله. وربما لم يغضبوا لما نقلته لهم المرأة من ان سحيما أرادها بعد ان خلصها. بينما غضبوا لغزل سحيم وقتلوه به. ربما لان فعل اليهودي اخف وطأة على أهل المرأة من نص الشاعر فالفعل أهون من النص، إذ النص يحكي الفعل بعد ان يجرده من زمانيته، ليصوغه في تزامنية مؤبدة قابلة للقراءة والتكرار وإعادة التمثل، والنسبة إلى ذاكرة أدبية هي ديوان العرب جاعلة مما يوصم به الاسم عارا لا

سبيل إلى الفكاك منه. وسيكون النص إشارة وإقرارا باطلاع سحيم على مفاتن المرأة وإشهارا لذلك الاطلاع ولتلك المفاتن.

هل يعد تجرأ سحيم العبد على كسر الطوق التقليدي الذي يوضع فيه العبد في بيته الذي ينسب فيه لنفسه أخلاق الأحرار سببا لقتله؟ يضع الخبر القديم أمام سامعه أو قارئه صورة العبد في الثقافة العربية بصفاتها التقليدية كالخيانة والطمع والاستعداد للتقويم بالعصا. أما ما يظهره العبد من غيرة ومن قيمة لها شبه بما للحر من الرجال، فما ذلك بحقيقي لان وراءها تتخفى رغبة وشهوة، لا جزاء لها سوى القتل.

- الأنثى

يروي الذكر سيرته شعرا، ويحول الشارح أو راوي الأخبار الشعر إلى سيرة. وتظهر امرأة هدبة بن الخشرم معه على امتداد السيرة، ولعل الكاتب لا يقر قراره إلا بان ينقل ما تنتهي إليه المرأة في آخر سيرة هدبة. ولكن ما قصة المرأة مع هدبة؟ وقبل هذا ما قصة هدبة؟ تبدأ سيرة هدبة بقتله ابن عمه "زيادة" لأنه يتغزل بأخته. ولكنه يعمل قبل قتله على نظم شعر في أخت زيادة يتغزل به فيها، ويبالغ فيفحش[٤]. وبعد الغزل الشديد لا يجد الرجل بدا من قتل ابن عمه، لأنه تغزل بأخته على مسمعها بينما لم يتغزل هو بأخت زيادة على مسمعها، وإنما وصل إليها الغزل عن طريق الرواة.

يؤكد هدبة على القيم القبلية في قتل المتغزل بنساء القبيلة. ويضحي برغبته في الغزل الصريح وبذكر أسماء النساء اللواتي يحبهن ويريد ان يتمتع

بتلفظ أسمائهن. وهو ما يشير إليه شارح ديوانه، ومؤلف سيرته، فهو يرى في أسماء النساء التي ترد في شعره رموزا ترجع كلها إلى امرأة واحدة هي زوجته وحبيبته أيضا. وليس يُذكر بعد ذاك اسم المرأة الحقيقي، حتى وهي زوجة الشاعر. ربما لتأكيد رمزية أسماء النساء الأخريات. وهنا تقدم الأنثى اليد الأولى لسيرة الذكر. فهو لا يتغزل بنساء القبيلة أو بنساء الآخرين، وما الأسماء التي ترد في شعره إلا رموز يعبر من خلالها عن حبه لامرأة واحدة هي زوجته ورغبته فيها. انه لا يتجاوز كغيره من الشعراء الصغار وغير المذكورين كزيادة على تقاليد الذكورة وعلى القيم. بل لعله يدافع عن تلك القيم والتقاليد دفاعا يصل إلى قتل ابن عمه وهو قتل مبرر وضروري. ان موقف الأنثى في سياق سيرة هدبة يقوي موقف الذكر فليس هو قاتل، وإنما هو حام لتقاليد الذكورة وقيم القبيلة. وسيتضح هذا الأمر الأخير في طول الفترة التي قضاها الرجل في الحبس دون ان يقر عليه والي المدينة الحد، ليحيله إلى معاوية -الخليفة- ليرى رأيه فيه. وهناك يدخل معاوية في حوار شعري معه يستمتع به ويستنتج منه انه قتل ابن عمه تفاخرا، ولاقراه بذلك يترك أمره لولي دم زيادة، وهو ابنه. كما يظهر دفاع السيرة عن القاتل وعده حاميا للتقاليد والقيم في تدخل شخصيات ذوات ثقل ديني واجتماعي مثل الحسين بن علي وعبد الله بن عمر لمنع قتل هدبة وعرضهم عشرة أضعاف الدية على أهل القتيل. لا لأنه كان أول مصبور، أي مقتول في حبسه، كما يدعي مؤلف السيرة، وإنما لأنه، كما ذكرنا، كان يدافع عن تقاليد ذكورية.

وما يعنينا هو تأثير امرأة هدبة أو الأنثى في تأكيد أهمية العمل الذكوري الذي قام به هدبة.

تظهر الصفة الذكورية الثانية في سياق خبر آخر ينقله الرواة يقول: اشتد شوق هدبة إلى زوجته ورغبته فيها فدعاها إلى حبسه في الليلة الأخيرة، أي قبل إنزال الحد به (=قتله) واستجابت له فتزينت وتعطرت، وأريد ان اشدد على عبارة تعطرت وقد أفلتت من لسان الراوي (=قلمه) دون مراجعة –ربما– فاستعداد الأنثى للذكر وتلبية رغباته أمر مألوف، ولكن (تعطرت) ستكون ذات دلالة في استنطاق المسكوت عنه في السيرة، وفي الإجابة عن تساؤلات القارئ. وهي عبارة تلفت الانتباه إذا استحضرنا معها عبارات تصف حال هدبة، تقول: ((فصارت إلى رجل قد طال حبسه وأنتنت في الحديد رائحته))[٥]. وإذا قارنا عبارة (أتت في الطيب) أي تطيبت بعبارة (أنتنت في الحديد رائحته) فسوف نكتشف ان حديث الراوي عن اضطراب المرأة تحت هدبة لما أرادها، وهو الذي صرف عنها هدبة رغم شهوته ورغبته فيها، هو ادعاء يموه على العلاقة بين رائحة الطيب على جسدها وقبح رائحة هدبة.

تعلن سيرة الذكر ما يرفع مكانته. فهو يكف عن المرأة بإرادته وقد صارت تحته، لأنه شعر بأنها لا تستطيع ان تمنحه نفسها كاملة، وهذا يسيء إلى كرامته، انه على خلاف العبد سحيم، لا ينقاد إلى رغبته، ولا يترك كتابة سيرته لها، بل يصنع عقله وتصنع إرادته، وهما سمتان للذكور على العبيد والإناث.

ولن تبنى سيرة الذكر من دون استحضار الثانوي -أي الأنثى- الذي يراد منه إبراز قيمة صاحب السيرة الأصلي ومدحه، فإذا كان الأول يستعصي على رغبته فان الثاني ينقاد لها، وهو ما يحصل للمرأة، فهي تنفر من رائحة هدبة، وتستعصي على إمتاعه، وليست تستطيع ان تخفي رغبتها عنه.

يظهر هدبة، في مكان ثان من سيرته، لا مباليا بالموت، فهو يصلح شراك نعاله، وهو يرى بناء يبني حائطا فيقول له: عوجت حائطك. وهو يرى جماعة جالسين في ظل حائط فيحذرهم من سقوطه عليهم. انه يفعل تلك الأمور فيما يُقاد إلى حتفه. ولهذا دلالة معلنة على شجاعة هدبة. ولكن أين المرأة؟ هل انتهى دورها؟ لا.. فهي تمشي وراء زوجها وحبيبها الذي يتغزل بها في شعره دون ان يذكر اسمها، وهي تبدي حزنها وجزعها وألمها لفراقه. وحيثما تمشي وراءه تناديه، فيجيبها، ويلتفت إليها لتكون نتيجة التفاته إليها قطع جزء من أجزاء جسدها. فهي تناديه فيجيبها فتقطع ظفيرة من ظفائرها في المرة الأولى، وتناديه فيلتفت إليها فتجدع انفها في المرة الثانية، وتناديه ثالثة فيلتفت إليها فتقطع شفتيها، إلى ان يرجوه الناس ان لا يلتفت إليها لئلا تتمادى في إيذاء نفسها. لنقل ان هذه الواقعة تنتمي في الظاهر إلى سياق واقعة سيره إلى حتفه وهي تؤكد على قوة الذكر الحر وشجاعته فهو غير هائب الموت، ولا مشغول بلقائه، ولم يؤثر قرب وقوعه به في عقله أو حواسه أو انتباهه، فهو يرى ويميز ويسمع فيلتفت ويتلقى الرأي من الناس فيستصوبه ويعمل به.

ولكن ما معنى ما تقوم به المرأة؟ أتريد ان تثبت حبها لهدبة وحزنها عليه وحسب أم ان لذلك الفعل دلالة أخرى؟ يبدو ان المرأة لا تكف عن الظهور في مظهر الضحية فهي القارئة الأولى لسيرة الرجل والواقعة الأولى تحت تأثيرها بحيث تسيرها وتوجه أفعالها، توجيها غير المعتاد. إنها مقتنعة اشد الاقتناع بمزايا هدبة وبذكورته المتفوقة، وترى فيه الذكر الأوحد. فهو لا يتغزل بالنساء إلا ثأرا، ولا يذكر في شعره غير امرأته وبغير اسمها، وهو يأنف من غزل الآخرين بأخته حتى وان كان ابن عمه، وهو يدافع عن قيم الذكورة ويموت غير آبه بالموت من اجلها، وغير خائف. إنها ترى ان لا ذكر يصلح لها بعده. ولعله هو نفسه يضع شروطا في الذكر الذي ينبغي ان تتزوجه ان رغبت في ان تفعل بعده[6]، وهي شروط لا توجد في غيره لان أحدا لا يبلغ مبلغه، وسيعني هذا ان عليها ألا تتزوج. يقنع الذكر الأنثى بفرادة سماته، فتقص ظفيرتها وتجدع انفها وتقص شفتيها، ليتبع كمال الذكر نقصها ضرورة، وثلم صفاتها الجسدية وهي الشيء الوحيد الذي تملكه ويجعلها مرغوبة ومشتهاة. لنقل بعبارة ثانية: ان المرأة تنساق لتأثير سيرة الذكر فتشوه جمال وجهها، لتظل تابعة له، حتى بعد موته، وسيرضيه هذا الأمر ويجعله يتقبل موته، ويراه مكملا لسيرته، إذ لن تصلح لرجل غيره ولن تنتقل إلى ملكية أحد. وهو ما يعبر عنه في آخر جملة له فيقول بعد ان يرى صنعها بنفسها: ((الآن طابت نفسي بالموت))[7].

هل تنتهي سيرة هدبة بان يطمئن إلى ان زوجته لن تكون لغيره، وبان يثبت قوته وتمسكه بقيمه؟ ربما انتهت سيرة هدبة ولكن سيرة الذكر لما تنته بعد. ولعل السيرة في الأدب العرب القديم لا تُعنى بالأشخاص ولا بالأعلام وإنما هي معنية بالثقافة وبالثقافي. وحتى تُكتمل لابد من تلجأ إلى الثانوي أو إلى الأنثى التي تقدم تضحية أخرى ينقلها الخبر الوارد في الأغاني، وفيه: ((روى رجل من عذرة، إني لببلادنا يوما في بعض المياه، فإذا أنا بامرأة تمشي وهي مدبرة، لها خلق عجيب من هيئة وتمام جسم وكمال قامة، فإذا صبيان قد اكتنفاها يمشيان قد ترعرعا، فتقدمتها والتفت إليها، فإذا هي أقبح منظرا، وإذا هي مجدوعة الأنف مقطوعة الشفتين، فسألت عنها فقيل لي: هذه امرأة هدبة، تزوجت بعده رجلا فأولدها هذين الصبيين))(٨). لم تنته، إذن، سيرة الذكر وعلى المرأة ان تتمها. فهل تفي بوعدها فلا تتزوج بعده أم انها تنقض العهد؟ سيكون الراوي معنيا بهذا السؤال الذي يدل على الفضول في الظاهر ويضمر توجه السيرة الأساسي في الجوهر؟ فماذا لو وفت المرأة بما قطعته من عهد؟ ان وفاءها بعهدها وامتناعها عن الرجال بعده يحول سياق السيرة إليها، لتكون سيرة للأنثى التي لا تغلب رغبتها أو شهوتها لتظهر صفة محببة هي الوفاء، وبذا تتولد سيرة نافية لسيرة الذكر، فالمرأة وفية وعاقلة وموازية للرجل في صفاته، وهي تستحق ان يُقتل الرجل من اجلها، أي يضحي بسيرته من اجلها، وبذلك يكون قتل هدبة ابن عمه وسجنه وقتله بسبب ذلك أمرا مألوفا لان المرأة تستحق وليس لأنه يدافع عن فكرة ذكورية

ترى في اهانة امرأة تنتسب إلى الرجل اهانة لذكورته ولسيرته في الناس. وهو ما تريد سيرة الذكر ان تنفيه لتتم كما هو مخطط لها. فالمرأة لم تف بوعدها وتتزوج رغم ما فعلته بوجهها، وتنجب.

لم يكن تخريب المرأة جمال وجهها ليؤكد سيرة الذكر وقدرته على إقناع الأنثى بكماله وبنقصها أمامه وحسب، بل سيكون دليلا على تنصل المرأة من عهودها حتى مع بلوغها هذا المستوى من القوة والبرهنة. فهي في نهاية الأمر منقادة لرغبتها ولشهوتها، لا يمنعها جدع انفها ولا قطع شفتيها. وهي في نهاية الأمر تشبه العبد كلاهما تصنعه وتوجهه الشهوة. بينما تظل سيرة الذكر متفردة تصنعها صفاته، ومنها الشجاعة والإرادة والعقل والدفاع عن القيم القبلية كالغيرة والدفاع عن الشرف.

يعمل الأصل الثقافي على تشكيل سيرة الذكر وتأكيدها في وعي الجماعة عبر إشراك سيرة الأنثى التي تعزز حضور الذكر وقوة صفاته من خلال إبراز نقيض الصفة وهو الرديء وغير المرغوب فيه، وما يشكل الأنثى أو الهامش في الثقافة.

الفحل

ما خبر الصحيفة الذي ارتبط بموت طرفة بن العبد الشاعر الجاهلي المتمرد؟ لنبدأ من إشارة تستحق الانتباه لبروكلمان يقول فيها ان واقعة الصحيفة لا وجود تاريخيا لها، وإنما هي من عمل الشرّاح الذين قرأوا بيتا

لطرفة فيه ذكر لصحيفة المتلمس فلجأوا إلى اختراع الخبر ليفسروا الكلمة[9]. ولكن لماذا يُقتل طرفة في هذا الخبر؟ أما كانوا يستطيعون ان يضعوا نهاية لطرفة حياته وتحفظ المعنى وتضمن للشرح الاتصال والإقناع؟ وماذا لو كان المتلمس شخصا متخيلا كما يقول طه حسين لا جود له اخترع للصحيفة[10]؟ هل سينفع هذا في تأويل السيرة والاستفادة منها ثقافيا؟ والسؤال الآخر هو: إذا كانت الواقعة غير حقيقية، وهو أمر لا يعني القراءة الثقافية التي نتبناها بل يقويها، وإذا كان المتلمس غير حقيقي، وأظن ان طه حسين لا يشك كثيرا في تاريخية طرفة وان شك في اغلب شعره[11]، فلماذا هي صحيفة المتلمس وليست بصحيفة طرفة؟

لنعد إلى السيرة وهي تتحدث ان المتلمس وطرفة قدما على عمرو ابن هند يتعرضان لفضله ومعروفه. فكتب لهما إلى عامله على البحرين وهجر، وقال لهما: انطلقا إليه، فاقبضا جوائزكما فخرجا. فزعموا أنهما لما هبطا النجف، قال المتلمس: يا طرفة انك غلام حديث السن، والملك من قد عرفت حقده وغدره، وكلانا قد هجاه، فلست آمنا ان يكون قد أمر فينا بشر، فهلم ننظر في كتبنا هذه، فان أمر لنا بخير مضينا فيه، وان يكن فلِمْ تهلك أنفسنا. فأبى طرفة ان يفك خاتم الملك، وعدل المتلمس إلى غلام من غلمان الحيرة عبادي، فأعطاه الصحيفة فقرها وعلم المتلمس حقيقة الأمر فألقى الصحيفة في نهر الحيرة وخرج هاربا[12]. فما وصلت أخيرا إلى عامل البحرين وهجر هي صحيفة طرفة. وما قُتل به طرفة هي الصحيفة التي كُتبت

له وباسمه. أما صحيفة المتلمس فقد ألقيت وقد نجا صاحبها. وسوف يجر هذا السؤال سؤالا آخر هو: من أين جاء أصل عقاب طرفة؟ ولماذا ارتبط بنجاة المتلمس وبالمتلمس؟ وهل هي المرة الأولى التي يرد فيها اسم المتلمس في حياة طرفة؟ لا.. فهناك واقعة أخرى اسبق من واقعة الصحيفة جمعت المتلمس وطرفة. وملخصها: يسمع طرفة، وهو صبي يلعب مع الصبيان، المتلمس ينشد قصيدة له منها: ((وقد أتناسى الهم عند احتضاره-بناج عليه الصيعرية مكدم)). فيقول معلقا: استنوق الجمل[١٣]. ويريد ان الشاعر اخطأ في استعمال لفظة الصيعرية، اخطأ في استعمال لفظة الصيعرية، وهي ميسم للناقة، صفة للبعير.

يقول الأصمعي عن المتلمس -وقد سئل اهو فحل؟- هو ((رأس فحول ربيعة))[١٤]. والفحل مثلما يعرفه الأصمعي ذاته من ((له مزية على غيره كمزية الفحل على القحاف))[١٥]. وتمنع هذه المزية الآخرين من يخطأوا الفحل أو ينقدوه، كما تقول الأخبار، ففي شعر النابغة الذبياني الفحل[١٦] عيب موسيقي لا يجرؤ احد على ان ينبهه عليه مما اضطرهم إلى استعمال مغنيات من المدينة يغنينه البيتين اللذين وقع فيهما العيب[١٧]. ولعله -أي الفحل- هو من يخطأ الشعراء الذين يظهرون اقل منه مقدرة وقد كان النابغة تقام له قبة من ادم يجلس فيها للشعراء يحكم بينهم[١٨]. فماذا ان كان الذي يحكم على الفحل اصغر منه سنا إذ هو صبي يلعب مع الصبيان كما يقول الخبر، أي انه لم يصبح شاعرا بعد، فضلا عن يكون فحلا، ولعله لن يكوْنه، كما تروي سيرته

فقد مات في سن العشرين، أو منتصف العشرين على ابعد تقدير. ويعني هذا انه لم يبلغ منزلة الفحول ولم يحصل من الحياة على التجربة والحكمة التي يوفرها العمر لشعراء مثل النابغة وزهير والأعشى وغيرهم من المعمرين الذين تخصص لهم في الأدب كتب. ماذا أن خطّا الفحل غلام صغير؟ ينبئ الخبر ان المتلمس توقف عند تعليق طرفة، وتعجب من جرأته وطلب منه ان يخرج لسانه، فإذا هو طويل يلامس أرنبة انفه -انف طرفة يعني- ليقول له مشيرا إلى رأسه: ويل لهذا، من هذا، والإشارة الثانية إلى لسانه. هل هذه نبوءة؟ وما دلالتها في سياق السيرة؟

لنعيد كتابة السيرة للإجابة على السؤال الأخير وعلى السؤال السابق اعني لماذا هي صحيفة المتلمس وليست صحيفة طرفة. انطلق طرفة والمتلمس إلى عامل البحرين وهجر ومعهما صحيفتان فيهما أمر بمكافأتهما، ثم اخذ المتلمس الصحيفتين، صحيفته وصحيفة طرفة، إلى رجل من أهل الحيرة عبادي يعرف القراءة والكتابة بحجة معرفة ما فيهما. ويعرف المتلمس ان في الصحيفتين امرأ بمكافأتهما فيطلب من الرجل العبادي الذي يعرف الكتابة، واشدد على الكتابة إذ المتلمس يحول الصحيفة كتابة من شكلها الأول البريء، حسن النية، الذي يتضمن المكافأة ولا يشرع القتل أو يأمر به إلى شكل جديد ملغم وشرير، يضمر السوء لحامل الصحيفة، أو القارئ الساذج الذي يظن خيرا بما يقرأ أو يظن حسنا بما يحمل. وهو مطمئن إلى ثقته بالمكتوب ثقة لا سبيل معها إلى المراجعة أو إلى إحباط نية صاحب

المكتوب. وهو هنا المتلمس الذي يطلب من العبادي ان يغير الصحيفة من صحيفة الملك إلى صحيفة المتلمس ويحل نيته أو قصده محل قصد الملك، أي يحل سوء النية والرغبة في القتل محل حسن النية والرغبة في دوام حياة طرفة. ويدون الرجل العبادي الصحيفة الجديدة وفيها أمر من الملك بقتل حامل الصحيفة طرفة. فيأخذها المتلمس إليه ويقول له انه يعرف ما في الصحيفة، أي صحيفة طرفة، لان الرجل من أهل الحيرة -الذي يحسن القراءة- أطلعه على ما في صحيفته هو -أي التي كتبها الملك للمتلمس- وقال له ان فيها أمرا بقتله، وانه لذلك يتوقع ان ما في صحيفته -أي الصحيفة التي كتبها الملك لطرفة- الشيء نفسه، أي ان فيها أمرا بقتل طرفة.

ينطلق المتلمس من معرفته بشخصية طرفة. فسيخالف طرفة ((وكان غلاما معجبا تائها))[١٩]، رأي المتلمس وكان قال له ((حين قرأ كتابه: ان في كتابك لمثل الذي في صحيفتي. فقال طرفة: ان كان اجترا عليك فما كان ليجترئ علي، ولا ليغرني، ولا ليقدم علي))[٢٠]. وسيظهر رد طرفة الأخير مبالغته في تصغير شان المتلمس ورفعه شان نفسه مع انه لم يبلغ الفحول. بل غلاما كان، وقد مات صغيرا، مثلما انتقد الفحول صغيرا. فهو يقول له ان كان يجرؤ عليك فما يجرؤ علي وان كان يأمر بقتلك فما يفعل معي. بل انه سيكافؤني ويجزيني ويتقرب إلي!

ان تلك كانت كتابة متخيلة لواقعة الصحيفة، يومئ إليها أصل السيرة ولكنه لا يتورط في كتابتها كتابة صريحة. بل يحاول ان يخفي أي اثر قد

يقود إليها، ليحل محلها مساحة ساذجة توهم قارئ السيرة ان الصحيفة – صحيفة المتلمس– واقعة تفسر موت شاعر في سن مبكرة لأنه كان معجبا وتائها فلم يشك في نية الملك السيئة. ولكن ماذا لو قرانا الصحيفة في سياق واقعة نقد طرفة للمتلمس بقوله "استنوق الجمل"، وفي سياق عنجهية طرفة ورفضه قراءة صحيفته؟ سأعيد قراءة الصحيفة هذه المرة لا كتابتها لأقول: ان اطمئنان طرفة إلى التلقي سماعا دون اللجوء إلى الكتابة أو إلى قراءة المكتوب أدى إلى ثقته بما في الصحيفة، وذلك أدى إلى قتله. وقد بدأ الاطمئنان من نقده لشعر الفحل بقوله: "استنوق الجمل"، وهو نقد لا يتفق مع قصد الشاعر أو كتابته الذي توصل إليه القراءة الكلية للمكتوب. وانتهى باطمئنانه إلى المألوف والتقليدي، اعني ان تكون الصحيفة التي يحملها شاعر من ملك متضمنة مكافأة لا موتا. وفي الحالتين ينبه المتلمس "الشاعر الفحل" إلى المكتوب أو إلى لعبة الكتابة، فهو يشك في التلقي المألوف ويغلب خطر الكتابة ومداورتها واختلاف عواقبها على براءتها وسذاجتها. ويفضل ان يعتمد على القراءة وفتح الصحيفة (فكها) ليتأكد بنفسه من قصدها. وهنا نعيد قراءة السيرة بطريقة أخرى لم يخطط لها المتلمس، أي لم يغير من اجلها الصحيفة أو يتدخل في كتابتها ويعيد صياغة المكتوب ليؤدي إلى موت القارئ الساذج أو طرفة الذي لا يشك في نوايا الصحيفة.. أي إننا نعيد ترتيبها بطريقة موافقة للأصل الذي يوجهها، وسيكون المتلمس أنموذجا للفحل الذي يرحب به وتُكتب له سيرة أصلية –غير معلن عنها أو مموهة–

على حساب الشاعر الصغير طرفة بن العبد صاحب السيرة المعلنة، ولكن غير الأصلية أو غير المرادة. إذ الفحل هو الذي يسير على طريقة الفحول ويتلقى شعرهم ويتامسه في تقاليد كتابية معينة أو تقاليد أدبية، ولا يرى فيها ما يستدعي الانتقاد. فالجرأة على النقد تعني عدم قراءة المكتوب قراءة جيدة، كما تعني الإساءة إلى الفحل المعترف به والتحريض على الثقافة الأدبية التي أحسن الفحل تأملها ولم تأت نصوصه، بما فيها من اختلاف، إلا متصلة بها منسوجة على منوالها. وتعني الجرأة على الانتقاد عدم فهم التقاليد الأدبية، ولذا هي جرأة غير مبررة تدل على انحطاط مستوى صاحبها عن مستوى الفحول الذي لن يبلغه إذ يموت صغيرا، وبنبوءة الشاعر الفحل المتلمس، صاحب السيرة الأصلية، الذي رأى في نقد طرفة له دون تأمل ودون قراءة للمكتوب تلويحا بمصيره.

ألذا يشك طه حسين في وجود المتلمس فليس يوجد قارئ في القديم من هذا النمط؟ أم لذا يراه الأصمعي رأس فحول ربيعة؟ على أية حال فهذه قراءة لسيرته هو وفك لصحيفته التي تحمل اسمه.

الملك

في خبر سنمار ان النعمان، وهو ملك من ملوك الحيرة العربية، أمر صانعا من امهر صناع عصره يُدعى (سنمار) ان يبني له قصرا. ففعل سنمار وبنى له قصرا كان تحفة معمارية في وقته، أطلق عليه الخورنق. ويقول الخبر ان الملك سُر بهذه العمارة -كما يفعل الملوك- وفي حفل افتتاح القصر -

كما أتصور- قال له سنمار انه يعرف لبنة في البناء إذا تحركت /حركها سنمار/ من مكانها سقط البناء كله. ويظهر من الخبر ان الملك لم يسأل عن مكان اللبنة بل أمر ان يُلقى سنمار من أعلى القصر. وتم أمر الملك ومات سنمار[٢١]. وحصل على مثل متداول في الثقافة العربية هو "جزاء سنمار"، مثلما ضمن استمرار تناقل خبره ما دام متصلا بالمثل. ولكن على أي شيء حصل الملك؟

أراد سنمار ان يُفهم الملك ان الصانع/الفنان قد يهدد الملك/السلطة التي تنفق عليه، ومعلوم ان الأدب القديم المحترم ترعاه الدولة، وتمنح عليه الشاعر أو الأديب أو الراوي المال. وانه -أي الفنان- يستطيع ان ينشئ نصوصا تؤلب على الحاكمين وتبث الوعي في المتلقي، وتستطيع ان تؤثر وتثير وتغير. حتى وان بدت النصوص معنية بالنواحي الجمالية، وبريئة وخالية من أي معنية بالنواحي الجمالية، وبريئة وخالية من أي معنى مريب. فهي تتضمن ما يشبه لبنة سنمار، يعرفها المؤلف، وربما يعرفها المؤول أو القارئ. ويمكن ان يحركها واحد منهم من مكانها فيسقط البناء كله، ويُزاح المظهر الخارجي الجميل ليظهر ما ينتظر وراءه من اثر سيء على الملك/السلطة أيا كانت تلك السلطة، سلطة مجسدة في مؤسسات، أو سلطة رموز ثقافية (عادات وتقاليد ونصوص وممارسات) تحرس كيان السلطة القائمة وترعاه وتمده بالتأويل والنصوص اللازمة لبقائه.

قتل الملك سنمار، وهذه نهاية مألوفة لا يتوقف عندها القارئ ولا يستغرب لها، فمن عادة الملوك ان يقتلوا. والتاريخ مكتوب بدماء القتلى. وكلما أمعن الملك في القتل واستوفى منه نصيبا اكبر ذكره التاريخ، وافرد له مساحة اكبر، وخلع عليه الألقاب والأسماء. واوجد فيه اختلافا يوفر إمكانية الكتابة وتناسخ الكتابة. ولكن ماذا لو ان سنمارا هو الذي قتل الملك؟ هو احتمال ممكن. وإذا تحقق كان ذلك من باب النصح. وإلا فما فائدة الخبر؟ انه يوفر للقارئ غير الملك أو السوقة أو الغوغاء، وهي الصفات التي تطلق على الناس العاديين وغير الملوك، حماية من خطر مؤكد، أي انه يردع القارئ غير الملك ويأمره بان يلتزم بدوره الواقعي الذي فرضته عليه السماء، وتقاليد الثقافة الأبوية والنصوص -قران وسنة وأدب- وهي تؤكد على الطاعة، فإذا تصدعت الطاعة في مجتمع أو امة أو بيت آل إلى الانهيار والزوال وقُتل المتسبب في ذالك الانهيار. وأكثر من هذا تأذى المجتمع كله. ان على القراء ان يخافوا على أنفسهم وان يوافقوا الملك في فعله وان لا يأسفوا عل موت سنمار بل عليهم ان يفرحوا -أو يمروا على موته مرورا عابرا- وان يجدوا فيه جزاء عادلا، لان أسفهم على سنمار قد يقرب موتهم المؤجل. ويوفر الخبر أيضا للقارئ -الملك ، أو السلطان، أو ولي الأمر، وهي الصفات التي تطلق على الملوك- حماية من خطر محتمل عبر ذكر خطر سنمار الصانع أو صاحب الوعي أو المبتكر الذي ينتج بناء أو نصا، ويعرف خفاياه وقد يضمنه لبنة تجعله ممكن السقوط على الملك. كما يوفر الخبر

تنبيها من خطر محتمل بالتلميح إلى احتمال ان يقتل سنمار الملك إذا تركه حيا، ولم يلقه من أعلى القصر لتهديده حياته. فعلى الملك ان يعرف في النهاية انه إذا لم يقتل فسوف يُقتل، وأجمل به ان يسبق هو بالقتل من ان يُقتل.

ماذا عن احتمالين أخيرين، أولهما ان يخرج الملك وسنمار من الخبر دون ان يقتل احدهما الآخر. وهذا احتمال ممكن إذا بنى سنمار قصرا بريئا ليس فيه موضع يؤدي إلى سقوطه على الملك. وسوف يقول للملك: "لقد بنيت لك قصرا عظيما يستحق ان تعيش فيه مدى الحياة من غير أي تهديد!" وعندها لن يكون الخبر مبررا، وليس بذي فائدة، وسيسقط من الذاكرة الأدبية، ولعل راويا لن يكون معنيا بصانع اسمه سنمار!. أما ثاني الاحتمالين الأخيرين فان يموت الملك وان يموت سنمار معا. ولن يتحقق هذا الاحتمال إلا إذا سكت سنمار عن اللبنة القلقة ولم يخبر الملك بوجودها ودبر أمر زحزحتها ليسقط القصر عليه وعلى الملك فيموتان. وأظن ان هذا الاحتمال مستبعد لان نسق الثقافة العربية يؤكد على قدسية الملك وعلى علمه بما يدبر له، سواء عن طريق المدبر نفسه، كما هو الحال مع سنمار، أو عن طريق المخلصين له او إلهاما. ولكنه احتمال ممكن. وستكون الغاية من نقل الخبر وعظ الملك وجعله يتدبر لئلا ينتهي إلى مثل هذا المصير باطمئنانه إلى من هم أدنى منه أو إلى من يصطنع من الرجال.

أعود إلى السؤال الذي طرحته في بداية هذا المقطع: على أي شيء حصل الملك وقد حصل سنمار على اسم في صيغة المثل، وعلى خبر؟ يخفي أصل السيرة نواياه الحقيقية وراء سذاجة الخبر، ويجهد في محو أي اثر قد يعود على صاحب السيرة الأصلية. وهو في هذا الخبر الملك. فالقارئ أو سامع الخبر ينصرف إلى سنمار ويظن ان الخبر له أو عنه. ولكنه لا يسأل نفسه: "إذا كان الخبر عن سنمار الصانع فما لي، إذن، لا احزن لمصرعه أو اغضب على قاتله واحتقره لما يبديه من سوء المكافأة؟ أليس حسن الجزاء شيمة الكرام وسوؤه صنيع اللئام؟" ولا يسال القارئ نفسه أيضا: "لماذا كانت النهاية مألوفة لدي؟" ولعله لم يكن يتوقع غيرها!

لم تثر نهاية سنمار أي استغراب عند القارئ أو سامع الخبر لأنها نتاج الأصل الثقافي الذي يمجد الملك ويرى في النصوص (الأخبار) حارسا أمينا على حياته. فهي تعلم الملك طريقة التعامل مع أي خطر قد يهدد حياته كما تعظه قائلة له: "إذا أنت لم تبادر إلى قتل أمثال سنمار فقد يقتلونك". وبذلك تُؤلف الأخبار للملك سيرة تتمتع بطول الحياة وتعزز سلطانه وتؤكد حضوره في نفوس العامة الذين ترعبهم النصوص، وتتسلل إلى أعماقهم فتوجه تصرفاتهم أكثر مما يفعل حضور وجه الملك. إنها سيرة للملك وليس لسنمار منها غير الاسم.

الهوامش:

١. الأغاني، أبو الفرج الأصفهاني، ٣٠٥/٢٢، طبعة دار الكتب.

٢. المصدر السابق.

٣. ديوان سحيم، تحقيق: عبد العزيز الميمني. القصة في مقدمة الديوان.

٤. انظر: ديوان هدبة، ١٣٠.

٥. الأغاني (مذكور)، ٢٨٩/٢١.

٦. انظر: ديوان هدبة (مذكور)، ١٠٣.

٧. الكامل، المبرد، ١٢٤/٣.

٨. الأغاني (مذكور)، ٢٩٣/٢١.

٩. تاريخ الأدب العربي، ٩٢/١.

١٠. في الأدب الجاهلي، طه حسين، ٢٣١، دار المعارف-مصر، ط١٩٦٨/٩.

١١. المصدر السابق، ٢٢٦.

١٢. انظر: ديوان طرفة بن العبد، ١٣-١٤، شرح وتحقيق:علي الجندي.

١٣. دراسات في النقد الأدبي، رشيد العبيدي، ٦١/١-٦٢، مطبعة المعارف بغداد، ط١٩٦٩/١.

١٤. فحولة الشعراء، ١٥، تحقيق: ش. توري، قدم له: د. صلاح المنجد، دار الكتاب الجديد، ط١٩٧١/١.

١٥. المصدر السابق، ١١.

١٦. المصدر السابق، ٩.

١٧. دراسات في النقد الأدبي (مذكور)، ٥٩/١.

١٨. المصدر السابق، ١/٥٨.

١٩. شعراء النصرانية، الأب شيخو، ٣٠٤.

٢٠. ديوان طرفة بن العبد (مذكور)، ١٤.

٢١. الأغاني (مذكور)، ٢/١٣٧.

مقدمة المسعودي وخاتمة الكتاب

يظن المسعودي ان عليه ان يلجأ إلى كتابة أخرى غير الشعر -هي الخبر ربما- مع المحافظة على قاعدة الشعر أي النظام الذي يتعذر معه التحريف أو التغيير. ولكن ما السبيل إلى ذلك؟ يبدو ان لا سبيل محدد غير حفظ الخبر كما هو بعيدا عن تدخل الراوي، أي بتغييب الراوي. الذي عليه ان يكتفي بنقل الخبر كما هو دون تدخل أو دون تحريف، وإلا ((فمن حرف شيئا من معناه... أو حرفه، أو غيره، أو بدله، أو اختصره... فوافاه من غضب الله وسرعة نقمه وفوادح بلاياه ما يعجز عنه صبره، ويحار له فكره، وجعله الله مثلة للعالمين، وعبرة للمعتبرين، وآية للمتوسمين، وسلبه الله ما أعطاه، وحال بينه وبين ما انعم به عليه من قوة ونعمة))[1].

يؤثر تغييب الراوي على الخبر، إذ يجمده ويحدد صيغته، ويمنع أية إعادة رواية له، فضلا عن محاولات إعادة الكتابة، مثلما يمنع المؤلف من التدخل فيه، أيا كان ذلك المؤلف، وإلا صار مُحرفا، وضالا. وسوف تتضح هذه الفكرة في خبر ينقله المسعودي عن رجل يُدعى أبو البختري. ويتضمن الخبر مساحتين، الأولى تشغلها الجملة التي تقول ان طيئا تزعم ان حاتم الطائي المعروف بكرمه، يخرج من قبره، إذا نزل به ضيف ويقريه. وهذه مساحة أساسية تؤكدها الأخبار الأخرى. ومنها ما ينقله المسعودي نفسه في

خبر يسبق خبر أبي البختري، ومن دون مغالبة أو جدال رغم محمول الخبر الخرافي، فهناك من رأى قبر حاتم وإذا قدر عظيمة من تلك التي كان يطعم بها موضوعة في جانب القبر، وعن يمينه أربع جوار من حجارة، وعن يساره أربع جوار مثلها ((كلهن صاحبة شعر منشور محتجرات على قبره كالنائحات عليه، لم ير مثل بياض أجسامهن وجمال وجوههن، مثلهن الجن على قبره، ولم يكن قبل ذلك، والجواري بالنهار كما وصفنا، ونحن في منازلنا نسمع ذلك، إلى ان يطلع الفجر فإذا طلع الفجر سكتن وهدأن، وربما مر المار فيراهن فيفتتن بهن فيميل إليهن عجبا بهن، فإذا دنا منهن وجدهن حجارة))[٢]. ويتضمن الخبر إشارة إلى فكرة المسعودي الأساسية حول التحريف، فهو عصي على التحريف، إذ يسمع السامع نوح الجواري في ليل، ويرى الرائي بياض أجسادهن وجمال وجوههن في النهار، ويلتفت إليهن فإذا اقترب منهن وجدهن حجارة، وهو ما يحدث لقارئ الخبر الذي يظن انه يستطيع ان يصل إلى الخبر فيجد عنده متعته ويحقق رغبته أو شهوته، فالتركيز على مفاتن الجواري الذي يفتن المار/ القارئ ويستثيره فيميله إليهن أي يحرفه، ولكنه يجده جامد الصيغة عصيا على الهوى والتلاعب. وهو ما سيضمره خبر أبي البختري.

ويشغل المساحة الثانية من الخبر أبو البختري الذي يريد ان ينحرف عن المساحة الأولى أو الخبر السابق الذي يختصره زعم طيء فيؤسس خبرا مختلفا. فهو يمر مع صحبه المسافرين على قبر حاتم وينزل على قبره فيسخر من زعم قبيلة طيء ذاك، ويراه ادعاء وحديث خرافة. ولكنه مبني على خبر يؤكد الزعم ولا ينبغي ان ينحرف عنه الخبر الجديد، خبر أبي البختري اعني، ولذا يحصل ما لم يكن يُتوقع حصوله ((فلما ان كان آخر الليل قام أبو البختري مذعورا فزعا ينادي: وراحلتاه، فقال له أصحابه: ما بدا لك؟ قال: خرج حاتم من قبره بالسيف، وأنا انظر، حتى عقر ناقتي، قالوا له: كذبت، ثم نظروا إلى ناقته بين نوقهم مجدلة لا تنبعث، فقالوا: قد والله قراك، فظلوا يأكلون من لحمها شواء وطبيخا حتى أصبحوا))[٣].

بقي ان يؤكد الخبر على خطا الانحراف وعلى منعه، ويتم ذلك بان يظهر ابن حاتم، ويقول: ((أيكم أبو البختري؟ فقال أبو البختري: أنا ذلك، قال: أنا عدي ابن حاتم، وان حاتماً جاءني الليلة في النوم ونحن نزول وراء هذا الجبل يذكر شتمك إياه وانه قرى أصحابك براحلتك وأنشدني يقول في شعره:

أبـا البختـري لانـت امـرؤ	ظلـوم العشيرة شـتامها
أتيت بصحبك تبغي القرى	لـدى حفرة صدحـت هامها
أتبغـي ليَّ اللوم عند المبيت	وحـولـك طـيْ وأنعـامها

فانـــا سنـــشبع أضيافنـــا ونأتـــي المطـــي فنعـــتامها

وقد أمرني ان أحملك على بعير مكان راحتك فدونكه))[٤]. يتأكد ، إذن، الخبر الأول الذي يشغل المساحة الأولى، فحاتم يقري اضيافه النازلين على قبره صدقا ولا مجال للشك ولا مجال للانحراف ونسج خبر ثان يقول ان هذا الزعم غير حقيقي أو من باب الخرافة.

يقدم حاتم مع الناقة المهداة لأبي البختري أبياتا شعرية تتضمن سخرية من تصديق أبي البختري زعم طيء، أو الخبر الذي يقول ان الحفرة أو القبر يطعم الضيف، وتسخر من تصديق البختري الضمني -فهو ينتظر القرى- الذي جعل انحرافه عن ذلك الزعم صعبا. وإلا لذهب إلى طيء القبيلة وعندها سيجد الكرم المناسب. ولعل الشعر تضمن عتابا ما، فالخبر يقوم على تصديق الزعم وعلى لزومه وتكذيب الشعر، فالبيت الأخير يقول: إننا نقري الضيوف ونأتي الناقة فنعقرها لهم، ولكن ونحن أحياء. الأمر الذي يجعل الشعر ثانويا، ولاحقا بالخبر ومصدقا له. وقد يكون هذا ما أراده المسعودي، إذ لا يتم الخبر إلا بإعادة صياغة الحادثة -حادثة أبي البختري وأصحابه-

شعرا مطابقا لما جاء في الخبر، فقد مدح زرارة بن سالم الغطفاني عدي بن حاتم فذكر أباه في قوله:

قرى قبره الاضياف إذ نزلوا به   ولـــم يقـــر قبلـــه الدهـــر راكـــبا[٥]

ولنفهم نحن ان الزعم ينتج الخبر، ولكن على الخبر ألا يحرف الزعم. وإلا عاد إلى الشعر أو ضيع ملامحه. وفي هذا تلميح إلى مركزية الخبر في توجه المسعودي.

لنرجع إلى مقدمة المسعودي لمروج الذهب، وهي مقدمة ترفض التحريف رفضا، وتراه قد يؤثر على الخبر وعلى ما قد يتصل به من غاية أو معنى أو فائدة، وقد تمسخه إلى حد يتحول فيه من شكله ومن هيئته المعروفة المصانة إلى شكل جديد وهيئة أخرى مختلفة. وسيغير ذلك التحريف شكل العلاقة بين الخبر غير المنسوب إلى مؤلف والمجرد من الراوي وبين القارئ الذي يسمع الخبر ويحافظ على صيغته، فلا يحرف أو يغير، أو يبدل فيه شيئا، وإنما ينقله كما هو "زعما" مُصدقا ومثبتا. أما تغيير العلاقة السابقة فيعني إحلال الكاتب محل القارئ. الكاتب الذي لا يريد لسان الراوي ولا عيني القارئ أو حافظته، وإنما يريد تخيله هو، وقدرته على

السرد والحبك -وقد تخلى عنهما المؤلف القديم والراوي القديم- حبك الكتابة التي تقوم على التحريف وعلى الادعاء، اللذين لا يعرفان حدودا، ولا صياغة محددة ولا شكلا. لتكون خاتمة الكتاب هذا دعوة إلى التحريف، ودعاء على أولئك الذين لا يحرفون، ولا يدعون، ولا يتخيلون، ولا يخبرون عن وقائع جديدة، ولا يُكذبون ما يرون أو يسمعون أو يقرأون. إذ ان من لا يدعي لن يجد ما يقول!

الهوامش

(١) مروج الذهب، المسعودي، ١/١٨، تحقيق: محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة-مصر، ط٢/١٩٤٨.

(٢) المصدر السابق، ٢/١٦٢.

(٣) المصدر السابق، ٢/١٦٣.

(٤) المصدر السابق.

(٥) المصدر السابق.

الفهرست

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد (١٦١) لسنة ٢٠١٢

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة

AL AQLM BOOK
5

Fascination Of Old Arabic Narrative

Dr. Aqil Abdul Hussain

كتاب الأقلام

يمثل كتاب الأقلام تعضيدا معرفياً لهوية مجلة الأقلام وخطابها، سعياً لتشكيل حضورٍ معرفي أوسع بما يقدمانه معاً في مشوار جاد لترصين اتجاه معرفي يطمح إلى تجاوز إشكاليات الخطاب الثقافي الراهن وأزماته، لتكوين نواة في مشروع تحديث ثقافي تحرص المجلة وكتابها إلى صياغة ملامحه الأساسية عبر حث الكُتاب والمثقفين على الإسهام في بلورته واقراره.

يصدر هذا الكتاب بالتزامن مع المجلة التي نريد أن تكوَن في توجهها الحالي (متمثلاً برئاسة تحريرها وكادرها وإدارة التحول في المؤسسة التتي تضمَها). إسهاماً يقدم الجديد والحديث ويدفع إلى نقاشات فاعلة ويوحي بآفاق تفكير خلاّقة تنأى بالمتلقي عن فهم مغلوط وتأويل مفرط، وتشدّه إلى التطبيق والممارسة وحصر المفاهيم بحدوها الدقيقة.

السعر: ٣٠٠٠ دينار

طبع في مطابع دار الشؤون الثقافية العامة